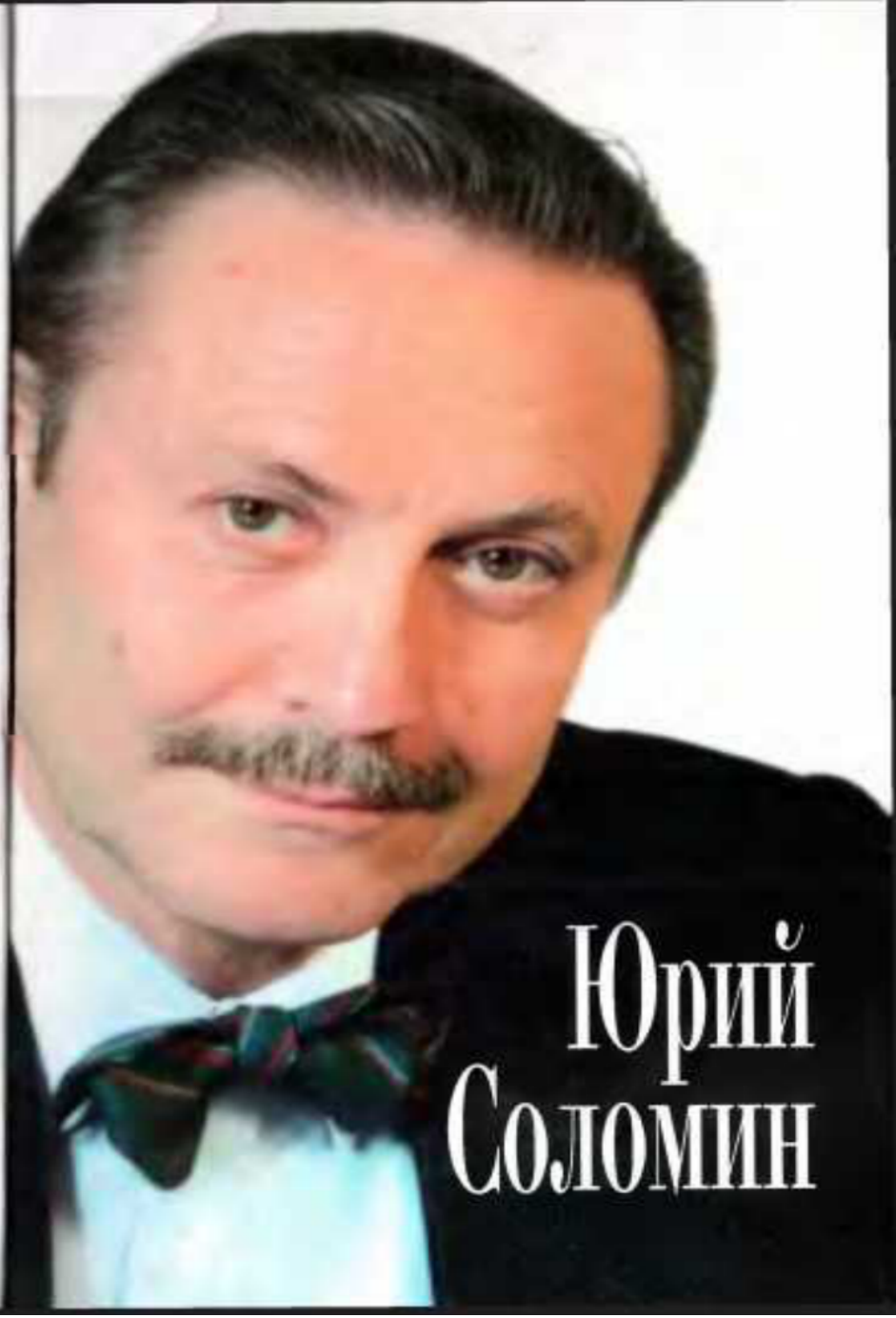
Ю.М. Соломин *От Адъютанта до Его Превосходительства*



Юрий Соломин

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Популярный актер и художественный руководитель Малого театра Юрий Соломин вспоминает о своем детстве, ролях, сыгранных на сцене, и съемках в фильмах «Адъютант его превосходительства», «Дерсу Узала». О том, как был первым российским мимистом культуры.

Немало интересного поведали о Юрии Соломине его коллеги — режиссер Сергей Соловьев, актеры Виктор Коршунов, Виктор Норцов, Евгений Весник и Ирина Муравьева.

- Ю.М.Соломин Е.Е. Владимирова
  -
  - Листая жизнь мою…
    - ОТКУДА Я, ГДЕ ЖИЛ Я И ГДЕ РОС
    - ОБРАТНО КРУЧУ КИНОЛЕНТУ
    - ПАШЕННАЯ
    - ПОЭЗИЯ ПЕДАГОГИКИ
    - ВЕСЬ МИР — ТЕАТР
    - МИХАИЛ ЦАРЕВ
    - ИВАН ЛЮБЕЗНОВ
    - ЕЛЕНА ГОГОЛЕВА
    - ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ
    - МИХАИЛ ЖАРОВ
    - БОРИС БАБОЧКИН
    - ОТ САПОЖНИКА ДО ЦАРЯ
    - ХЛЕСТАКОВ
    - ПОГРУЖЕНИЕ В «ПУЧИНУ»
    - УБЕРЕТЕ СУФЛЕРСКУЮ БУДКУ — УЙДУ ИЗ ТЕАТРА
    - СИРАНО
    - ДВА ЦАРЯ
    - АКТЕРОВ НАДО ИЗУЧАТЬ
    - ИЗ ВЕКА ПРОШЛОГО
    - ОСТРОВСКИЙ И ЧЕХОВ
    - ВПЕРЕД, К ОСТРОВСКОМУ!
    - АКТЕРСКАЯ РЕЖИССУРА
    - ПЕРВЫЙ ЗА ДВЕСТИ ЛЕТ
    - КАК Я БЫЛ МИНИСТРОМ
    - ИЗ ДАЛЬНИХ СТРАНСТВИЙ ВОЗВРАТЯСЬ
  - Жизнь моя — кинематограф
    - БОЖЕ МОЙ, КАКОЙ Я УРОД!
    - ОТ РЯДОВОГО ДО ГЕНЕРАЛА

- «КРАСНАЯ ПАЛАТКА»
- «АДЪЮТАНТ ЕГО ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВА»
- КАК МЫ «ХОДИЛИ ПО МУКАМ»
- ИМПЕРАТОР ЯПОНСКОГО КИНО
- СНЫ О ЯПОНИИ
- ЕЩЕ ОДНА ДАША
- «ЧЕЛОВЕК С ЛУНЫ»
- КУБА — ЛЮБОВЬ МОЯ
- ПРОФЕССИОНАЛЫ
- НЕВЫПОЛНЕННЫХ ЗАМЫСЛОВ НАБРОСКИ

○ И это все о нем
- ТАЛАНТЛИВЕЕ ВСЕХ
- ОН ВЫДЕЛЯЛСЯ ИЗ ГРУППЫ
- Я ПОЛУЧАЛ НАСЛАЖДЕНИЕ, ИГРАЯ С НИМ
- ОН НЕ ДАСТ МНЕ ПОГИБНУТЬ
- КРАСИВЫЙ ЧЕЛОВЕК

Ю.М.Соломин Е.Е. Владимирова
От Адьютанта до его Превосходительства

В книге использованы фотографии из домашнего архива *ЮРИЯ СОЛОМИНА*

Особую благодарность Юрий Соломин выражает

Людмиле Сергеевне Нелиповой за материалы из фотоархива, который она собирала тридцать лет.

Листая жизнь мою…

ОТКУДА Я, ГДЕ ЖИЛ Я И ГДЕ РОС

Родился я в Чите в 1935 году. Город наш очень старинный, красивый, но почти весь деревянный. Больших домов не было — самые высокие в три этажа. Город зеленый, и к моему дню рождения, к 18 июня, на каждой улице распускались красивые белые цветы. Со всех сторон город обступали сопки, весной они становились сиреневыми — это цвел багульник. Мы ели его душистые цветы, и они казались нам вкусными и сладкими. Лес начинался прямо за домами.

Отец любил по утрам ходить по грибы. Ему вообще нравился лес, а мне — нет. Теперь, с возрастом, я стал понимать отца. Когда сильно устаю и не хочется ни с кем разговаривать, спасает только лес. Еду на дачу, она недалеко от Москвы, в поселке Малого театра. Живем мы на ней уже почти тридцать лет.

На участке сосны в обхват, березы. Старый деревянный сруб. С дачей связана такая история. Раньше она принадлежала Николаю Афанасьевичу Светловидову. Был он замечательным артистом. Мне посчастливилось участвовать вместе с ним в нескольких спектаклях. В «Ревизоре» он удивительно сыграл Добчинского. На память об этом спектакле у меня осталась фотография с дарственной надписью Николая Афанасьевича.

Когда моя дочка была совсем маленькая, мы снимали дачу рядом. Светловидов был уже старым одиноким человеком — жена и дочь умерли, — жил он на даче один. Моя жена как-то зашла к нему помочь по хозяйству — приготовила котлеты. Приходит и говорит: «Светловидов предлагает нам купить у него дачу». Я улыбнулся и говорю: «Иди купи». Мы посмеялись и забыли. Но жена несколько раз мне говорила, что надо написать заявление в дачный кооператив. Наконец я собрался и написал. Заявление пролежало несколько лет. Прошло время. Умер Николай Афанасьевич. Наследников не оказалось, и дача перешла в кооператив Малого театра. Мы оказались первыми, кому се предложили. Вот и вышло так, как он хотел. Сейчас эта дача заменяет мне врача. Стоит провести там хотя бы один день, и усталости как не бывало.

Но вернусь в родную Читу. Кто-кто, а я по собственному опыту знаю, что такое резко континентальный климат. Зимой морозы градусов по тридцать, а то и больше, но мы их как-то не ощущали. Вовсю светило солнце, скрипел под ногами снег. Зато летом жара. Правда, лето в наших краях коротенькое — всего месяц-полтора.

Мои родители — коренные забайкальцы. Бабушка по

отцовской линии совсем неграмотная, а дед же по тем временам считался вполне образованным человеком — работал морзистом на телеграфе, к тому же был истово верующим. Мой отец мальчишкой даже был служкой в церкви. Правда, папиных родителей я не видел — они умерли до моего рождения.

Дед по материнской линии служил бухгалтером, одновременно занимался политикой, но не был большевиком. Еще до революции за политические убеждения его посадили и сослали из Томска в Читу. Тут он и познакомился с моей бабушкой. В советское время судьба его сложилась традиционно. В 1938-м — арест, и больше мы его не видели.

Мне всю жизнь казалось, что я помню, как забирали деда. В своем воображении видел большую прихожую, дед стоит в дверях, а я, маленький, выхожу босиком в одной рубашке и смотрю на него. В комнате стоит елка. Это видение преследовало меня долго. Я всегда думал, что это просто моя фантазия или кадр из какого-то фильма. И только в восьмидесятых годах в газете «Забайкальский рабочий» прочитал, что деда арестовали 30 декабря. Значит, все, что мне представлялось, происходило на самом деле. Там же, а затем в еженедельниках «Совершенно секретно» и «Щит и меч» были опубликованы стенограммы допроса, ни с одним из предъявленных обвинений дед не согласился, ни на один вопрос следователей не ответил положительно. С допроса его унесли. Где он похоронен, мы не знаем до сих пор.

Мои родители — Зинаида Ананьевна и Мефодий Викторович — были в Чите людьми уважаемыми. Оба музыканты, и познакомились благодаря музыке. В круг их друзей входил и Николай Задорнов, и еще многие люди, впоследствии ставшие известными. Родители учились музыке в Чите, затем поехали в Ленинград. Мать поступала в консерваторию на вокальное отделение — у нее было хорошее меццо-сопрано, а отец — по классу скрипки. Их приняли, но через пол года мать после болезни оглохла на одно ухо и учиться уже не смогла. Вместе с ней вернулся в Читу и отец. Был он хормейстером, играл на скрипке и на всех струнных инструментах: гитаре, балалайке, домре. Уж и не знаю, как мне удалось отвертеться в детстве от музыкального образования. Теперь я об этом, конечно, жалею. Но все же усилия родителей не пропали даром: в театре, кино, на радио и телевидении я мог и петь и плясать все, что положено по роли.

Мама слыла человеком мягким. Несмотря на то, что она была дочерью «врага народа», ее не трогали, не пытались, как было принято, на «благо Родине» приобщить к работе в органах, может

быть из-за того, что она плохо слышала. Она была пианисткой и всю жизнь проработала вместе с отцом в Доме пионеров. Получали они мало, как все деятели культуры, и, чтобы содержать семью, пытались как-то подработать, но с этим у них что-то плохо получалось. Посадят картошку, а соберут-то всего какой-нибудь мешок. Раз кто-то попросил их продать трофейное кожаное пальто. Мать обрадовалась — за посредничество ей что-то причиталось. Когда же пришел отец и они стали считать полученные от покупателя деньги, оказалось, что маму обманули — заплатили меньше половины. Родителям пришлось чуть ли не полгода расплачиваться за это злополучное пальто.

Еще отец руководил Домом народного творчества. Многие его ученики стали заслуженными артистами, в свое время он, например, отыскал где-то в бурятских степях Лхасарана Линховоина, ставшего впоследствии известным оперным певцом-басом.

В доме музыка звучала постоянно. Мама всегда тщательно подбирала репертуар. Голос у нее был хороший, но из-за глухоты ей, конечно, было трудно петь. Пел и отец. Его любимая песня — «Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат». Ее исполнил на моем юбилее Казацкий ансамбль, которым руководит ученик отца Виктор Кулешов. Эту песню я тоже очень люблю. Когда внучка была маленькая, я, укладывая ее спать, пел разные песни. Как-то спел «Соловьев». После этого внучка много раз просила петь только ее. Эта песня, с прекрасными словами и мелодией, не может оставить человека равнодушным. Я вообще люблю наши старые песни. Безусловно, надо сохранять их. Нельзя рубить сук, на котором сидишь.

Мефодий Викторович был очень веселым и широким человеком, компанейским и гостеприимным, одним словом, душой общества. Его сестра, тетя Катя, была домохозяйкой, а ее муж — дядя Шура — работал на железной дороге. У них был свой дом и садик, поэтому чаще всего собирались у них и там отмечали все семейные праздники. Дядя Шура играл на домре. У нас дома было много домр. Я помню, что всегда, когда взрослые собирались и выпивали и вроде бы наступало время петь «Шумел камыш», вместо этого всем раздавали инструменты и устраивали оркестр — играли даже те, кто играть-то не умел. Я, например, играл на ложках.

Отец любил выпить, если не сказать больше. Когда я стал уже взрослым, он попытался мне объяснить, с чего это повелось. После ареста деда его стали частенько вызывать в «органы». Он был человеком известным в городе, да к тому же общительным, видимо потому его и хотели привлечь. Он очень тяготился этими

вызовами. Как-то поздно вечером после очередной «беседы» он, уставший и расстроенный, вышел в коридор покурить. В коридоре в это время оказался сосед. Он как раз был работником НКВД. Они разговорились, и отец рассказал ему обо всем. А тот ему спокойно сказал: «Я все это знаю». Отец объяснил ему, что не хочет сотрудничать с «органами», но не знает, как отказаться, и сосед посоветовал ему скомпрометировать себя. И отец себя «скомпрометировал» — он запил. Потом уже не мог остановиться. Так вот сложилась его судьба. Он был очень порядочным человеком. Очень хорошо относился к маме. Она же, когда он приходил выпивши, конечно, сердилась, но к утру отходила. Детей отец обожал. Всегда утром старался сунуть мне в карман рубль. Разумеется, я не отказывался.

Внешне я больше похож на маму, а брат — на отца. Правда, голос, манера говорить и походка у меня отцовские, но характер не в него — я вовсе не такой веселый, компанейский человек, как Мефодий Викторович. Не могу похвастаться обилием друзей. Со многими людьми я в хороших отношениях, но ведь дружба — это что-то особое. Я не люблю бросаться словами. Настоящих друзей должно быть мало. Сохранились у меня друзья детства, читинские. С Юрой Кпязькиным мы дружим с первого класса. Сейчас он специалист по космосу, живет в Красноярске, страшный театрал. Когда прилетает в Москву, то умудряется посмотреть все спектакли, какие возможно. Иногда оказывается в курсе театральных дел больше, чем я. Есть в Москве еще одна школьная подруга — она инженер. Для меня дружба — это когда ты уверен, что в нужный момент тебе всегда подставят плечо. За те годы, что я прожил, я ошибался много раз. Понимаю, что у меня есть враги, только не могу понять, на какой почве. Не понимаю, что значит актриса — враг, я ведь даже ролей не могу у нее отнять. Никому гадостей никогда не делал, всегда старался помочь. Вот за это часто и наживаю неприятности. Это больно ранит. Я знаю людей, которые делали мне подлости. Общаюсь с ними. С течением времени даже забываю, что они сделали. Я могу отреагировать сразу, но мстить, держать зло — не умею.

Наш дом держался на бабушке, маленькой, худенькой и очень разумной. Она ходила в магазины, готовила, следила за порядком. Я помню, что она всегда записывала на обрывках газет, сколько денег осталось. Считала она, в отличие от матери, хорошо.

Семья была довольно большая. Кроме меня и брата, родители воспитывали еще и девочку — Веру Овчинникову. Мама увидела ее на каком-то смотре, родителей у девочки не было, и мама привела ее домой. Она жила у нас, пока не вышла замуж. Как и

мы с Виталием, стала артисткой. Сейчас я потерял Веру из виду. Она — человек скромный и о себе не напоминает. Обычно всех нас старалась объединить мама.

После смерти отца мы постарались перетащить маму в Москву. Это оказалось непросто. Знакомые подсказали, что в Москве живет одинокая читинка, у которой все родственники остались в Чите, и она мечтает туда вернуться. Я предложил этой женщине поменяться, но сказал: «Живите в Москве сколько захотите». Мама в Москву не рвалась, но нам хотелось видеть ее рядом. Наконец мама согласилась. Переезжать было безумно сложно. Для перевозки вещей необходим контейнер, а заказать его — немыслимо. Это было почти так же нереально, как сейчас слетать в Америку, не имея визы. Но опять помог случай, и мама переехала. Жила она на Солянке в старом доме. Комната находилась в коммунальной квартире. Большая, с лепными потолками, с шестью огромными окнами. В квартире еще шестеро соседей — тоже старушки. Мама всегда старалась собрать всю родню на праздники — 8 Марта, как раз в этот день она родилась, 7 Ноября и 1 Мая. И тогда она обязательно делала пельмени, и все соседки ей помогали. К сожалению, когда мамы не стало, это все кончилось. Теперь-то мне понятно, что ей хотелось видеться чаще, хотя я к ней раз в неделю приезжал обязательно, но иногда у меня дома раздавался телефонный звонок, и мама отдавала команду: «Приезжай! Я сделала пельмени». Я немедленно садился в машину и ехал к ней на Солянку. Мы садились рядом и разговаривали обо всем на свете. Потом она обязательно давала мне пельмени с собой. Теперь же, после ее смерти, мы давно все вместе уже не собираемся и на пельмени времени тоже не остается.

То, что родители мои были людьми добрыми, стало еще очевиднее с годами. Их нет уже давно. За эти годы, встречаясь с их учениками, с людьми, хорошо их знавшими, я понял, что у них почти не было врагов. А главное, оказывается, они делали невероятно много добра, и память о них существует по сегодняшний день. А мне кажется, память — это самое главное, что может оставить о себе человек. Нас с братом они никогда и пальцем не тронули. Как нас воспитывали? Никак. В этом и состояло, наверное, их воспитание.

Жили мы в одной небольшой полуподвальной комнате. Потом переехали в другой дом, на улицу Калинина. Там в 1941 году родился мой брат Виталий. В доме этом у нас была одна комната с огромными окнами и кухня, где стояла печь. Туалет и вода — на улице. Воду носили в ведрах на коромысле. Жили небогато. Мама даже зимой ходила в резиновых ботах на

каблучке. Нужно было надевать их на туфли. А туфель-то и не было. Я тогда не обращал на это внимания, а сейчас понимаю, что даже в тридцатиградусные морозы, а зимы у нас холодные, мама ходила без туфель, просто надевала носки, а в каблук вставляла детский кубик. У нее всегда были распухшие, обмороженные колени. Мы продали все, что только можно»

После войны у нас на окнах висели марлевые занавески, выкрашенные красным стрептоцидом. Постоянно мучило чувство голода. Иногда бабка приносила с рынка рыбу, вынимала икру, промывала, солила, и через пять минут ее можно было есть. Масла в то время, что называется, днем с огнем не сыщешь, так мы брали картошку и делали из нее тюрю с этой икрой. Вкусно невероятно. До сих пор помню эту тюрю. На рынке покупали и молоко, а поскольку зимой у нас сильные морозы, то молоко замерзало в кастрюльке. Приносили кусок молока. Его ставили разогревать, сливки мазали на хлеб — пальчики оближешь. Еда была самая простая. Помню, как-то ребенком я заболел ангиной, и отец в вагоне проходящего поезда Москва— Владивосток купил для меня ананас. Мы всей семьей с изумлением смотрели на невиданный фрукт и не могли понять, что с ним делать. Попытались есть его неочищенным, потом у всех нас так распухли губы, что несколько дней мы ничего не могли взять в рот.

Конечно, жилось тяжело, голодно, но все равно мне кажется, что это было счастливое время. Рос я как все тогдашние мальчишки — катался на лыжах, играл в хоккей. Коньки мы привязывали к валенкам, но веревки — дефицит. Голь, как говорится, на выдумки хитра, кто-то догадался, как можно обойтись без веревок. Мы бежали к водокачке, подставляли валенки с прилаженными коньками под струю воды, и они замерзали так, что можно было гонять целый день. Дома ставили валенки к печке, и коньки скоро отваливались.

Почти все основное время мы даже зимой проводили в школе и на улице. Домой я забегал перекусить — схватить кусок хлеба, глотнуть чаю — и опять во двор. Летом свои радости — бегали купаться на реку Ингоду. Она такая красивая, прозрачная, каждый камешек на дне виден. А рядом заливные луга и колхоз «Красный Китай». Там до 1949 года работало много китайцев. На их замечательно обработанных огородах росли огурцы, помидоры, разная зелень. Мы ползком пробирались туда воровать их. В конце войны появилась в городе американская помощь. Помнится толстый и очень твердый — зубы обломаешь — шоколад, я такого сроду не видел, и очень вкусные маленькие галеты.

Жили привольно и мирно. Как-то не было слышно в городе о тяжких преступлениях, изнасилованиях. У нас, ребят, случались

драки между собой, но кто из мальчишек без этого вырос? Мы просто мерялись силой. Вообще в провинции дети, мне кажется, живут более естественной жизнью, чем в Москве или в другом большом городе.

Как я уже говорил, родители меня не били и не наказывали. Правда, был случай, когда мама решила меня проучить за то, что я получил переэкзаменовку по истории. Я держал голубей, и мать, рассердившись, решила их разогнать. Открыла в сарае дверь, распугала голубей, но я-то знал, что они все равно вернутся.

А первый голубь-сизарь у меня появился в начале войны, лет в шесть. Он жил у меня в клетке. Любил я его безумно. Потом сильно заболел. Лежал, отгороженный занавесочкой, и как-то бабка принесла мне горячий, очень вкусный бульон с фрикадельками. Увы, сварили бульон из моего голубя, потому что есть было нечего, а я совсем загибался. Так вот и свернули шею моему сизарю.

Вообще-то животных в семье у нас любили, особенно отличался этим отец. Помню, однажды он на рынке купил утку с больными ногами. Ходить она не могла, и мы ее жалели. В другой раз он привез откуда-то из монгольских степей фантастически красивую козу — серую, с черными подпалинами и огромными грустными глазами. Смотреть на нее приходило пол-Читы. Молока она, правда, не давала. Когда отца спрашивали, зачем же ее держать, он отвечал: «Красивая очень».

Наверное, от отца любовь к животным перешла и ко мне. Маленьким, если я находил в канаве мышат, то собирал их и выпускал на волю. Всю жизнь, сколько себя помню, люблю собак. Первую мою собаку мама принесла мне в нотах. Тогда вышел на экраны фильм «Джульбарс» о замечательной пограничной овчарке.

Я, как и многие мальчишки, просто безумно мечтал о таком Джульбарсе. Вот мама и принесла мне щенка, сказала: «Вот тебе овчарка». Эта «овчарка» выросла и оказалась обыкновенной дворняжкой и не Джульбарсом, а Джульбой. Потом разных несчастных дворняжек и кошек, которых надо выхаживать, подбирала жена. Умудрялась делать это даже в общежитии. Я никогда не возражал. Но мечта об овчарке так и жила в моей душе с раннего детства, хотя я понимал, что это большая ответственность. И вот па юбилей, когда мне стукнуло шестьдесят, прямо в театр принесли щенка овчарки. Его зовут Маклай. Сейчас он прекрасно уживается у меня с двумя кошками.

Животные у меня не только дома и на даче, но даже в театре. В кабинете уже семь лет живет попугай Федя, названный в честь

царя Федора. Веселая птичка, правда, вот говорить не умеет. Может быть, все как в том анекдоте: растет мальчик в семье и все время молчит. Ему уже и восемнадцать исполнилось, а он все молчит. Однажды дали ему яичницу, а он говорит: «Я же просил глазунью, а вы перемешали». Все обрадовались: «Что же ты до сих пор молчал?» А он отвечает: «Раньше все шло нормально». Может, и наш Федя ничего не говорит, потому что все пока идет нормально. Я его иногда выпускаю из клетки, тогда он принимает активное участие в моей работе — выхватывает ручку, выклевывает буквы.

Надо заметить, что животные часто помогают в трудные моменты. Когда я готовил роль царя Федора, то работал но десять — двенадцать часов. Домой приходил совершенно без сил, а в это время у пас жили две кошки, и у них были котята — ни много пн мало одиннадцать штук. Жена видела, что разговаривать со мной невозможно и пускала ко мне котят, всех! Они начинали по мне ползать, и я успокаивался. Потом узнал, что англичане выяснили — кошки забирают у человека отрицательную энергию. Иногда бывало так: я приходил домой, кошка

прыгала ко мне на колени, я гладил ее, и — вжик! вжик! — от меня идут разряды, а она мяукает и убегает. С собаками я разговариваю — рассказываю порой то, что никому не могу рассказать. Знаю, они все поймут и никому меня не выдадут.

Я пошел в первый класс во время войны, в 1943 году. Мы учились в маленькой деревянной одноэтажной школе около станции. Зимой колотун градусов тридцать, темно, снег хрустит под ногами. Если же мороз опускался ниже тридцати градусов, давали гудки — значит, на занятия идти не нужно. Мы собирались по нескольку человек, каждого родители завязывали какими-то платками по самые глаза. В классе были крашеные полы и стояла печка, которую топили дровами и углем. Мерцал огонек в печи, трещали дрова — тепло и уютно.

Мне везло на школьных учителей. Учительницу первых классов Наталью Павловну Большакову помню и поныне. Так вот, после третьего урока у пас закипал чайник, и Наталья Павловна разливала кипяток, а на противне вносили пирожки с ливером. Мы носом чувствовали их запах. Каждый брал по пирожку, потом Наталья Павловна доставала из своей черной сумки четвертинку из-под водки, в ней был разведенный сахарин. Она шла и разливала этот сахарин по стаканам. Вкус этого сладкого чая и пирожков с ливером я помню до сих пор. Много лет, в какой бы город ни приезжал, если на улице попадались пирожки с ливером, я их обязательно покупал. Но ни разу не встречал таких вкусных, как те, из сорок третьего года. Я понимаю, что это вкус

детства, что его повторить невозможно, но все равно хочется еще хоть раз в жизни взять с металлического противня хрустящий, с корочкой пирожок с ливером. Так Наталья Павловна нас подкармливала. Я и сейчас все время хочу есть, кто-то из врачей мне сказал: «Наверное, ты недоел в детстве».

Как-то на уроке я собрал свою сумочку, сшитую мне бабушкой, вложил в нее букварь и — к двери. «Ты куда, Юра?» — спрашивает учительница. «Домой», — отвечаю. «Хорошо. Иди…» Почему-то предоставленная мне свобода подействовала самым странным образом. Я больше никогда не прогуливал уроков.

Однажды Наталья Павловна пришла в класс и спросила: «Ребята, кто хочет выступать?» «Выступать» захотели все. Я вместе со всеми кричал: «Я, я». Программу мы подготовили разнообразную: кто-то пел, кто-то танцевал, я — читал.

Рядом со школой находилось кирпичное здание, в котором расположился госпиталь. Наталья Павловна взяла нас за руки и повела туда. Мы, первоклассники, выступали в большой палате, где лежали, сидели на скамейках, стульях и табуретках раненые. Один из раненых дал мне кусочек сахара. Я зажал его в руке и засунул в варежку. Так я получил первый гонорар, который гордо принес домой. Сахар тогда считался невиданным деликатесом. Иногда бабушка насыпала на клеенку сахар какого-то красноватого цвета, мы макали в него хлеб, а потом еще вылизывали клеенку. Это считалось лакомством.

С Натальей Павловной я поддерживал связь многие годы. Она всегда помнила, кто из ее учеников куда поступил, и принимала в их судьбе деятельное участие. Мне она писала письма и как бы ставила отметки за исполненные роли. Я знаю, что еще в прошлом году она была жива, но переехала куда-то под Новосибирск. Она удивительно талантливый человек. Расскажу один эпизод. Уже артистом театра я, приехав в Читу, зашел к ней в школу. Она мне говорит: «Юра, посмотри на эту девочку и на этого мальчика» и рассказывает мне о них такую историю. «Вхожу как-то в класс и чувствую, что-то стряслось, глаза у всех горят… Встает эта девочка и говорит: «Наталья Павловна, мне Вова Петров написал любовное письмо». Класс раскололся. Смотрю, а у Вовы вот-вот слезы брызнут. Приносит девчонка письмо. Я машинально взяла карандаш, исправила ошибки. Говорю: написано грамотно, по русскому ставлю «4», а по литературе — «5». Так она спасла репутацию мальчика. Подобных историй о ней можно рассказать множество.

Многим я обязан и нашему учителю физики, бывшему фронтовику, Роману Васильевичу Мочалову. У него было незаконченное высшее образование. Он учился и преподавал у

нас физику. Роман Васильевич пришел после войны контуженным. Крикливый, но совершенно незлопамятный человек, он сразу организовал у нас класс физики. Мы все время делали опыты. За урок он умудрялся спросить человек десять. Двойки ставил немилосердно. Физику приходилось учить на всех переменках. Помимо физики, Роман Васильевич не менее горячо увлекался музыкой. С войны он привез немецкий трофейный аккордеон. Играл он плохо, но очень любил это занятие. И вот он создал из нас хор. В этом хоре пели все, кто изучал физику. Иногда он говорил: «Ребята, я видел сон. Мы поем песню на смотре художественной самодеятельности «Как у Волги, у реки». А сзади Днепрогэс, льется вода». Под его руководством мы рисовали какие-то схемы. На смотре всегда получали приз за массовость. На сцене стоял хор человек в сто. В центре наш учитель физики с аккордеоном. Мы орали что-то несусветное, а сзади переливались огни «Днепрогэса», все сверкало и сияло. Публика балдела, и уже не важно было, что и как мы поем. Помню, как я запевал «Как у Волги, у реки…», а за моей спиной сверкали огни, возвышались нарисованные нами плотины — все это потрясало воображение. Я знаю, что потом Роман Васильевич стал профессором, преподавал в институте.

Николай Иванович Нелепов преподавал черчение. Мы вместе с ним не только чертили, но и рисовали плакаты. Умение рисовать впоследствии тоже пригодилось. После войны, когда мы жили тоже довольно скудно, я из белой большой клеенки вырезал салфеточки и разрисовывал их цветочками. За это мне даже платили какую-то мелочь.

Я рос нормальным ребенком. Мог получить и двойку, если не выучил урок, но я ее исправлял. Выучу урок — получу пятерку. Ко всему этому я относился нормально. И родители к этому относились спокойно. Больше других предметов я любил литературу и часто брал книги в библиотеке, которая располагалась возле водокачки. Читал в основном классику — Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Тургенева, Гоголя. Слава Богу, что я прочел все это в детстве. Сейчас я только перечитываю, хотя, к сожалению, времени на это остается мало. Я не могу назвать свою настольную книгу. По-моему, нужно быть ненормальным, чтобы у тебя постоянно лежала одна и та же книга и ты ее постоянно читал. Иногда я читаю Есенина, иногда Маяковского, иногда Твардовского. Все зависит от состояния души в данный момент.

В детстве дома у нас книг было немного. Свою библиотеку я начал собирать, когда стал студентом. Хотя денег всегда не хватало — стипендия-то маленькая, я все-таки стал покупать

книги. Первым купил том Станиславского за двадцать пять копеек. Потом Пиранделло из серии «Библиотека драматурга». Потом стал покупать других авторов из этой же серии. Сейчас у меня очень неплохая библиотека.

В основном классика, книги по искусству, биографические, мемуары, много альбомов по живописи. На этих книгах выросла дочь, и, надо отдать ей должное, человеком она выросла грамотным. Книги мне очень помогают в работе. Мы с женой преподаем, поэтому каждые четыре года вновь проходим заново весь учебный курс вместе со студентами. Теперь мне не надо бежать в библиотеку — все необходимые книги есть дома.

Прекрасно помню день окончания войны. У нас об этом узнали уже вечером. Я с соседской девчонкой Валькой катался во дворе на качелях. А проще сказать — на доске, привязанной веревками к дереву. Вдруг из соседних домов стали выбегать люди с криками: «Победа! Победа!» — обниматься, целоваться. Валька спрыгнула, и доска с размаху шарахнула меня по голове. Я упал. Очевидно, ненадолго потерял сознание. Очнулся — встать не могу, крикнуть не могу, сказать ничего не могу. Вижу, что все бегают, радуются. Понимаю, что произошло необыкновенное событие, а сам лежу и воображаю, что я раненый разведчик. Никто меня так и не подобрал, я сам отлежался и встал. Так и совпал у меня День Победы с небольшим сотрясением.

Война была испытанием для народа. И я считаю, мы его выдержали на отлично. В трудной ситуации люди всегда сплачиваются. А сейчас мы двоечники. Представить себе, чтобы человек в военное время мог кончить жизнь самоубийством, оставив ребенка на произвол судьбы, — невозможно, а сейчас это происходит сплошь да рядом. Это страшно представить! Голодай, мой полы, делай, что хочешь, но корми ребенка. Я знаю, что сейчас некоторые наши артисты подрабатывают тем, что торгуют на рынке. Надо же кормить семью! Что ж тут стыдиться — человек не ворует, а работает.

После войны в городе появилось много пленных японцев. В первое время их сопровождали конвоиры, потом они ходили строем уже без конвоя, так, по привычке, и почему-то всегда пели. К ним никто не проявлял неприязни. Думаю, они к нам тоже не питали особо недобрых чувств. Пленные что-то строили недалеко от нашего дома и, бывало, проходили через наш двор. Мы жили на первом этаже, и как-то летом один из японцев увидел в окно у нас в комнате пианино, а на нем скрипку. Он познакомился с матерью и рассказал, что тоже играет на скрипке, показал фотографию жены и детей. После этого, проходя мимо нашего дома, он всегда здоровался. Мать иногда давала ему сухари.

Чита никогда не была заштатным провинциальным городом. В нем не умерла старая культура: жило много сосланных людей, не со времен декабристов, конечно, а много позже. И это были очень образованные люди. Ох, если бы, как сегодня, я все эго тогда понимал по-настоящему.

Я убежден, что все хорошее, что есть в человеке, закладывается в детстве. Именно детство «программирует» душу. Думаю, что и все доброе, что есть в моей душе, идет от моих дорогих родителей.

Я очень благодарен им за то, что они пытались приобщить меня к настоящему высокому искусству. Отец, например, как-то повел меня на фильм «Рим — открытый город». Дети до шестнадцати лет на него не допускались, а тогда за этим следили строго, но его-то в городе знали все, и он «по блату» провел меня в кинотеатр «Пионер». Я сидел обалдевший и плакал от восторга. А сейчас, к сожалению, дети порой приобщаются к фильмам, которые и взрослым-то смотреть не стоит.

Наш город считался городом театральным. У нас работал хороший драматический театр. Он находился в старом деревянном здании. Потом оно сгорело. Когда я уже был артистом, мы как-то разговорились с Иваном Александровичем Любезновым, и он рассказал, что в Читу эвакуировали часть артистов Театра сатиры. Ходил я в театр постоянно. Прекрасно помню первый увиденный мной спектакль. Всем классом мы ходили на «Снежную королеву». До сих пор помню, как выглядел добрый Волшебник, как разбойники вместе с Маленькой разбойницей шли на сцену через весь зал и вместе с ними шли собаки. Собаки лаяли, разбойники что-то пели, ну а мы визжали от восторга. На меня этот спектакль произвел неизгладимое впечатление. Когда через много-много лет мы стали ставить у себя в Малом «Снежную королеву», я сказал режиссеру Виталию Иванову: «Сделай так, чтобы дети запомнили этот спектакль на всю жизнь». И наш спектакль в самом деле получился красивым, сказочным и веселым. Даже взрослые получают от него наслаждение.

Помню, еще школьником я увидел афишу, на которой было название «Любовь Яровая». В школе в это время мы как раз проходили про яровую и озимую пшеницу, и для меня было загадкой, почему это любовь бывает яровой. Когда я наконец посмотрел этот спектакль, то понял, что речь шла вовсе не о пшенице. Потом в Малом театре мне дважды пришлось участвовать в «Любови Яровой». Первый раз в спектакле, который ставил Игорь Ильинский, играл эпизодическую роль молодого конвойного, который ведет на расстрел Швандю. А в последнем

варианте, который ставил Петр Фоменко, я играл уже поручика Яровой. Тогда-то я окончательно понял, что такое Яровая Любовь.

Каждое лето на гастроли к нам приезжал Театр оперетты из Иркутска. Он считался одним из лучших в стране. Его приезд воспринимался как праздник. Билеты раскупались заранее. Только благодаря связям отца мне удавалось ходить на все представления. Я знал весь репертуар наизусть. До сих пор помню трех комиков — Муринского, Загурского и Каширского. Это были замечательные артисты. Обязательно гастролировал у нас Театр оперы и балета из Улан-Удэ. Я смотрел все балеты. Приезжали и звезды эстрады — оркестр Эдди Рознера, Клавдия Шульженко, Леонид Утесов, Бунчиков и Нечаев, Шуров и Рыкунин, Миров и Новицкий, Илья Набатов. После выступлений Эдди Рознера мы все пели песенку «Черные ресницы, черные глаза». Я смотрел всех. Выступали они или в Зеленом городском театре, или в Доме офицеров на открытой эстраде. Если не удавалось достать билет, проблема решалась просто — я перелезал через забор.

Благодаря родителям я увидел один из первых после возвращения на Родину концертов Александра Вертинского. Мать с отцом собирались на этот концерт, меня же в тот момент гораздо больше интересовал футбол. Они долго уговаривали меня пойти вместе с ними, я отнекивался как мог, но все-таки они меня уговорили. Концерт был в Клубе железнодорожников, где работал отец. Зал битком. Не то что яблоку негде упасть — горошину не всунешь. Нам с трудом удалось сесть, но концерт почему-то никак не начинался. Оказалось, что неожиданно заболел ведущий. Пришлось Мефодию Викторовичу взять его обязанности на себя. Вертинский произвел на меня ошеломляющее впечатление — такого я не видел никогда. Его голос, манера произносить слова, жесты, пластика — все было необыкновенно, ярко, талантливо.

Прошло много лет, у нас в училище проходило собрание, где меня со смаком за что-то ругали. Вера Николаевна Пашенная разнесла в пух и прах. Объявили перерыв. Вдруг дочка Веры Николаевны, Ирина Витольдовна, подзывает меня и говорит, что Вера Николаевна хочет со мной побеседовать. Я решил, что это конец — наверное, меня выгоняют из училища. Иду ни жив ни мертв. Вера Николаевна спрашивает: «Что ты делаешь сегодня вечером?» Я честно отвечаю: «Не знаю», потому что действительно не знал, останусь я в училище или нет. Вдруг она протягивает мне два билета и говорит: «Иди с Ольгой». Она знала, что я ухаживаю за Ольгой, моей будущей женой, и очень ей симпатизировала. Я посмотрел на билеты. А они — на концерт

Вертинского. Это оказался один из последних его концертов. Конечно, я пришел к нему уже несколько подготовленным. Но все равно его грустновато-иронические песни и безупречная манера исполнения были настолько не похожи на все, чем в те годы славилась наша эстрада, что это не могло не показаться абсолютным откровением. Каждая его песня была маленьким, совершенно неповторимым спектаклем. Так вот и получилось, что мне удалось побывать на одном из его первых концертов на Родине и на одном из последних.

Как-то я встретил его и в жизни. Было это в знаменитом ресторане ВТО. Мы получили стипендию и зашли туда пообедать. Тогда студенты могли себе это позволить. Заняли столик, вдруг видим: появляется Вертинский. Сел один за столик около окна. Тут же к нему подошел официант. Через несколько минут он принес яйцо, рюмку коньяку и икру. Александр Николаевич срезал верхушку яйца ножом, вынул желток, положил вместо него икру, выпил рюмку и закусил этим яйцом. Через несколько минут официант снова принес тот же набор. И Вертинский вновь повторил всю процедуру. Мы смотрели затаив дыхание на этот красивый спектакль.

И надо же так случиться, что через несколько лет мне вновь, хоть и косвенно, удалось соприкоснуться с Вертинским. Став уже достаточно популярным, я часто ездил с концертами по стране. В театре у нас был администратор Длугач. Как-то мы поехали с ним на концерт. У меня с собой довольно-таки тяжелый чемоданчик с пленками. Длугач его у меня отобрал, сказав: «Ты гастролер. Ты не должен сам нести чемодан». Потом я узнал, что он был администратором у Вертинского. Мне работать с таким администратором казалось очень лестным.

Но я отвлекся… Сколько себя помню, артистом я мечтал быть всегда. И учителя относились ко мне как к будущему артисту. Лет пятнадцать назад я встретил свою классную руководительницу — Елизавету Ивановну, и она сказала: «Я знала, что ты будешь артистом». Ее муж служил главным хирургом Забайкальского военного округа. И перед самым моим отъездом в Москву оперировал мне довольно большой жировик на лице. Операция, конечно, несложная, но он сделал ее мастерски, стараясь специально сделать разрез так, чтобы морщины легли правильно.

Я всегда участвовал в художественной самодеятельности и в школе, и в Доме пионеров. По-моему, я занимался во всех кружках, какие только были, — и рисовал, и пел, и танцевал, и в кукольном занимался. Потом появился в Доме пионеров драматический кружок, им руководили актеры местного театра Агафонов и Яковлев. Я перешел туда и забыл обо всем остальном.

Играл самые разные роли. В «Молодой гвардии», например, мне дали роль Стаховича и какого-то фашиста. В пьесе Сергея Михалкова «Снежок» играл учителя Теккера, который бил по рукам детей. Потом новый руководитель поставил с нами «Бежин луг». В нем было занято пять мальчишек, среди них и я. Постановка имела успех, а мне даже подарили книгу об Иване Грозном. Это моя первая награда за драматическое искусство. Ежегодно в Клубе железнодорожников и в Доме офицеров проходил смотр художественной самодеятельности. Ломились так, как теперь на Пугачеву. Все школы соревновались. Для города это было не просто событие, а праздник. Когда я учился уже в классе девятом, в наш город приехал выступать Борис Андреев. В один из дней он зашел в наш Дом пионеров и посмотрел наш спектакль, мы сфотографировались вместе, и он сказал обо мне: «Этому мальчику я посоветовал бы дальше заниматься». Через много лет я напомнил ему об этом случае.

Уже в десятом классе я точно знал, что хочу учиться только в Щепкинском училище. Почему именно там? Лет в четырнадцать в нашем кинотеатре «Пионер», куда я ходил постоянно, увидел документальный фильм «Малый театр и его мастера», снятый к стодвадцатипятилетию Малого театра. Я ходил на него снова и снова, смотрел его дикое количество раз. Там играли любимые и известные по кино актеры: Ильинский, Царев, Жаров, Бабочкин, Рыжова, Турчанинова, Яблочкина, Владиславский, Шатрова, Дикий. От этого созвездия кружилась голова. Потрясенный, я мечтал только об этом театре. Мама мое решение не одобряла — она мечтала, чтобы я стал хирургом, может быть потому, что я умел очень ловко вынимать занозы. Отец же меня поддержал. После школы я отправил все документы, даже не оставив копий, в Москву, в Щепкинское училище. И они не затерялись.

Наверное, это судьба.

ОБРАТНО КРУЧУ КИНОЛЕНТУ

Наконец вместе с отцом я отправился в Москву. У отца бесплатный железнодорожный билет, а я, как сын, мог ехать вместе с ним. Денег в семье вечно не хватало, и бесплатная дорога для нас имела большое значение. Поезд из Читы до Москвы шел восемь суток…

В Москву я приехал практически впервые. До этого видел столицу лишь мельком, когда мальчишкой ехал в Новый Афон. Вещей у нас с отцом — один чемоданчик на двоих. В нем рубашка, носки, смена белья — вот и все.

Москва меня оглушила. Такого количества людей и машин я никогда не видел. Машины, ко всему еще, беспрерывно гудели. Я страшно боялся потеряться. Сжатые людьми в жуткой толчее, мы с отцом тащили свой жалкий чемодан по сумрачному тоннелю. Особенно доставалось от владельцев мягких тюков, те везли с собой матрасы и подушки, закатанные, стянутые ремнями с деревянными ручками. Эти ремни в пятидесятые годы при поездках считались вещью незаменимой — матрасы и постельное белье выдавались разве что в купейных вагонах, да и у хозяев для гостей могло не найтись матраса. Так и перемещались по стране толпы с мягкими тюками — полосатыми, белыми, затянутыми в парусиновые чехлы с пуговками.

Мы с отцом все время ходили вместе, держась друг за друга. Отец, куда бы пи пришли, в первую очередь почему-то интересовался, где туалет.

Остановились мы у читинских знакомых в Монино, это полтора часа езды до Москвы. Я сдавал экзамены, а отец ждал меня в скверике у Большого театра.

Конкурс жуткий. Документы подавали тысяч пять — семь, а принимали человек двадцать пять.

И сейчас конкурс тоже большой. Училище занимало только верхний этаж, внизу находилась Мосэстрада. Помещение маленькое, и нас заводили «по десяткам». Как-то случилось, что в моей «десятке» оказались и Роман Филиппов, и Леша Эйбоженко, и Виктор Борцов. Все вчетвером мы потом пришли в Малый театр. Но это потом. А пока я прошел два тура, и тут отец мне сообщил, что его обворовали. У него пропали и документы, и деньги — в общем, все. Чудом он встретил знакомого читинца, и тот подтвердил его личность. В результате отцу выписали обратный билет. Он мне сказал: «Надо уезжать. Ты иди к Пашенной (именно она набирала курс) и скажи, если она тебя берет, пусть берет, а если нет, то мы уезжаем».

Я пришел в училище. На мое счастье, Вера Николаевна оказалась там. Я попросил секретаря, чтобы ее вызвали. Она вышла и спрашивает: «Что тебе, деточка?» Я ей все рассказал и добавил, как меня научил отец: «Если берете, то берите, а если нет, я уеду в Читу». Она задумалась. Сейчас, когда сам вынужден принимать подобные решения, я ее понимаю. Ведь стоит ошибиться, и окажется, что силы твои потрачены впустую и молодого человека ты сбил с толку — он занял чужое место. Но все-таки Вера Николаевна сказала: «Оставайся». Отец уехал. Мы с ним купили два килограмма сухарей. Килограмм он оставил мне, а килограмм взял с собой в дорогу. Поезд до Читы шел неделю. Так он всю неделю и ел эти сухари. А пока доехал до дому, я уже стал студентом.

На вступительных экзаменах я читал Маяковского, Горького. Приемная комиссия улыбалась. Мне стало не по себе. Теперь-то я понимаю, что их забавляло несоответствие моего репертуара и моей внешности. Я и сейчас-то не отличаюсь мощным телосложением, а тогда меня попросту не было — тощенький, да еще со шрамом на лице из-за вырезанного жировика. Когда же я стал читать монолог Нила из «Мещан», раздался гомерический хохот. Вера Николаевна просто падала под стол. Я обиделся и замолчал. Она внимательно на меня посмотрела, спросила, откуда я. Ответил, что из Читы. Тогда она говорит: «Там же лагерей много. Что у тебя с лицом?» Я объяснил про жировик. Она говорит: «Ну ладно, читай!»

Репертуар у меня был будь здоров. Сплошь патриотические поэты: Маяковский, Симонов, Твардовский. Твардовского я читаю и по сегодняшний день, и его всегда очень хорошо слушают. Я ценю патриотизм и сейчас. Мы стали стыдиться этого слова, а я убежден, что патриотизм должен быть у каждого, иначе мы можем прийти к катастрофе. Об этом сейчас неприлично говорить, по любовь к родине, любовь к семье, к ближнему необходимо воспитывать. Дикие племена в Африке тоже любят свои пальмы, свои лианы, своих диких обезьян. А у нас почему-то стесняются признаваться в любви к своей родине. Я этого стесняться не хочу. Уже сорок пять лет живу в Москве, а до сих пор Новый год встречаю вначале по читинскому времени, в шесть вечера, а потом уж по московскому.

Меня потрясло, когда в День космонавтики в одной из телевизионных программ у молодежи спрашивали, кто был первым космонавтом. Половина не могла ответить. Они не виноваты, но это дико. Я знал Юрия Гагарина. Он пришел к нам в театр, когда мы были на гастролях в Ялте, а он отдыхал в санатории ВВС, где мы выступали. Я смотрел на него с восторгом.

Помнится, я стеснялся попросить автограф. Потом, преодолевая волнение, все-таки подошел. Я храню этот автограф. Мы все гордились Гагариным, а теперь молодые люди не помнят даже его фамилии. Они не помнят многого, могут не знать, кто такой Чехов. Когда я на приемных экзаменах спрашиваю у абитуриентов, кто написал «Каштанку», не каждый может ответить.

Но вернусь в свою молодость. Меня приняли. Общежития первокурсникам не давали, поэтому я продолжал жить в Монино. Чтобы успеть на занятия к девяти, садился в семичасовую электричку. Вставал в шесть. Занимались по двенадцать часов, так что возвращался я только ночью. Помню, однажды я задержался в училище и приехал в первом часу, а у моих хозяев собака здоровая, как волкодав. Днем она сидела на цепи, а на ночь ее отвязывали. Я шел и думал, как же зайти в дом. Открываю калитку — передо мной стоит этот огромный пес. Он встал, положил мне лапы на плечи, я сразу себя Красной Шапочкой почувствовал. Стал произносить монолог, объяснять ему, почему задержался. Он слез и пошел впереди. Когда я постучал в окно, хозяева сильно удивились. После этого я иногда стал оставаться у ребят в знаменитом общежитии на Трифоновке. Ребята кидали матрас на пол, и я спал на нем.

Общежитие давали со второго курса. Вначале мы снимали комнату втроем, потом вдвоем. Однако меня, как «самого дальнего», все-таки поселили в общежитии. До этого самым дальним считался Иван Савкин из Иркутска — здоровый красивый парень, прошедший войну. У него были ампутированы пальцы на ноге. Он взял меня под свою опеку.

В комнате мы жили всемером. Общежитие находилось у Рижского вокзала — бывшие бараки для военнопленных. На окнах решетки. Там жили студенты из разных театральных вузов. Тут можно было встретить и Татьяну Доронину, и Олега Табакова, и Эмиля Лотяну — многих нынешних знаменитостей.

Жили дружно. Основное время проводили в училище, часов по двенадцать, и в театре. Бегали на все спектакли гастролеров. К тому же приходилось много читать. Мы подсчитали, что если прочитать все, положенное по программе, то в день надо одолеть страниц триста. Педагоги никогда не считались и сейчас не считаются со своим временем. Такова специфика этого учебного заведения.

На стипендию не пошикуешь. Родители, конечно, помогали чем могли. На хлеб хватало. Очень помогал и отец Виктора Борцова. Он работал начальником «Заготзерна» в Оренбурге, затем в Тамбове. Он пас здорово поддерживал. То присылал пару

мешков картошки, то несколько ящиков яиц, то копченых гусей. И наступал праздник живота для всего общежития. Мы даже купили большую сковородку и делали яичницу сразу из двадцати—тридцати яиц.

Обедать мы бегали в пирожковую, что располагалась поблизости, па Кузнецком мосту. С этой пирожковой у меня связан один забавный случай. Как-то я купил себе новые светлые полотняные брюки и забежал перекусить в эту пирожковую. Взял несколько пирожков и чашку бульона. Меня кто-то толкнул, и я пролил бульон на свои новые брюки. Я в ужасе, но, пока дошел до училища, брюки высохли, и никаких пятен на них не оказалось, что говорит о «наваристости» бульона. Иногда обедали в столовой Хореографического училища Большого театра. Там были дешевые обеды. Вечером же в основном ели кабачковую икру и пили чай. Кабачковую икру я люблю до сих пор.

Со второго курса мы уже выходили на сцепу театра. За выход получали полтора рубля. Стоит ли говорить, что лишними эти деньги никогда пе бывали. Естественно, мы пользовались театральным буфетом. Могли позволить себе сосиски. Буфетчицы Александра Ивановна и Татьяна Ивановна кормили нас в долг, так что мы знали, что даже если денег пет совсем, то голодным ты из театра не уйдешь.

В училище было тесно, места для репетиций не хватало, поэтому в теплую погоду мы репетировали в соседнем скверике. Я и сейчас советую студентам готовить роль на улице. В этом что-то есть. Я очень любил сидеть в скверике. Запомнил одного майора медицинской службы. Очевидно, уже на пенсии — лет семидесяти, высокого роста, худой. Сапоги как краги, весь начищенный, в левой руке он всегда держал перчатку. Мы, студенты, когда видели кого-нибудь фактурного, называли его «гримок». Я, когда встречал этого офицера, звал ребят посмотреть на «гримок». В нем было столько благородства, уверенности, красоты. Может быть, я его подсознательно добавлял потом в свои роли. Для «Адьютанта его превосходительства» он мне пригодился совершенно определенно.

Вообще актеру наблюдательность необходима. Но если писатели свои наблюдения заносят в записную книжку, то актеры подсмотренные особенности человеческого характера, внешности, манеры говорить фиксируют в своей памяти. Необходимые детали извлекаются из нее при создании образа. И чем богаче твоя «книжка», тем лучше. Пригодиться может все. Как-то я отравился, пришлось вызвать «скорую». Мне стало так плохо, что я почувствовал — теряю сознание, и в этот момент посмотрел на себя в зеркало и подумал, что надо запомнить, как выглядит

человек, теряющий сознание. Это уже сидит в тебе, и никуда от этого не денешься.

В «Пучине», в последнем акте, я играл предынфарктное состояние. Незадолго до этого я действительно испытал, что это такое, а потому добавил свои ощущения в роль. Однажды после этой сцены в антракте за кулисы зашел врач, который сказал, что он видит, как мне плохо, и предложил помощь. Я объяснил, что чувствую себя абсолютно нормально. Он не мог поверить. Артист должен уметь вспомнить и перенестись в нужное состояние, причем сделать это совершенно органично, чтобы зритель поверил.

Но возвращаюсь в студенческие годы. У нас на курсе училось двадцать человек. В театр взяли Романа Филиппова, Лешу Эйбоженко, Витю Борцова и меня. Роман и Леша уже умерли. Сейчас с нашего курса в театре остались только Витя Борцов и я. С училищем и Малым театром у меня связана вся жизнь. Со своей женой Ольгой я познакомился тоже в училище, еще на первом курсе.

Внешность студентов имела для Веры Николаевны большое значение. Она терпеть не могла вычурных причесок, челок и разных завитушек. Если девушка с челкой казалась ей интересной, она просила убрать волосы со лба и спрашивала: «Неужели вам нравится такая прическа?» У Ольги была длинная, роскошная коса. Когда она поступала, Вера Николаевна даже спросила ее: «Зачем вы вплели себе такую косу?» Ольга растерялась и говорит: «Это моя собственная коса». Вера Николаевна не поверила: «Не может быть. Ну-ка, распустите косу!» Ольга распустила. После этого Вера Николаевна извинилась перед ней и стала относиться очень уважительно. Правда, во время учебы она не раз уговаривала ее косу остричь.

Ольга, как и я, тоже не москвичка. Во время войны жила в деревне иод Челябинском, а потом вместе с матерью и старшей сестрой переехала во Львов. Именно оттуда и приехала поступать в училище. Познакомились мы следующим образом: как-то она опоздала на занятия. Рядом со мной оказалось свободное место. Она села и… до сих пор, с 1953 года, мы вместе. Вместе ходили на занятия, готовили отрывки. Мать ей помогать не могла, а потому жила она бедновато. Ходила в одном платьице. Пальто у нее было перешито из шинели, но поскольку она целые дни проводила в училище, то и теплое пальто ей было ни к чему. Я к одежде относился равнодушно всегда.

Сейчас иногда жена меня ругает за то, что я хожу в одном и том же костюме, но если мне в нем удобно, то меня это не смущает. За модой я не гонялся никогда. Как-то одного

телевизионного комментатора спросили, где он одевается, и он сразу назвал фирму. У меня же никакой фирмы нет. У нас был артист, такой «Актер Актерыч», всегда одетый комильфо. И когда ему говорили: «Какой же вы шикарный», он объяснял: у меня семь белых рубашек и всегда крахмальный воротничок. Он говорил: «Мужчине нужна белая рубашка, галстук и носки». Я всегда придерживался такой же точки зрения.

Когда я ухаживал за Ольгой, то цветов ей не дарил — они стоили дорого, а денег у студентов не бывает. Можно, конечно, сорвать с клумбы, но по характеру я не такой человек. Я даже никогда не мог пройти по газону. Так что в лучшем случае я мог преподнести ей сахар или какой-нибудь бутерброд. Вообще по характеру мы схожи — не накопители. Теперь у нас все есть, и заработали мы это своим горбом, нам никто не помогал.

По существу, и свадьбу мы не устраивали — ни жилья, ни денег не было. Сейчас молодожены с шиком несутся по улицам на машинах, украшенных куклами, шарами, лентами. Конечно, это здорово. Мы же просто пошли с ней вдвоем в кафе «Арфа» в Столешниковом переулке и взяли себе «кисло-сладкое мясо с черносливом». Так и отпраздновали. Подвенечное платье тоже отсутствовало — Оля ходила в одном заштопанном платьице, но нас это ничуть не смущало. Об этом мы просто не думали. Да и на курсе стиляг и пижонов не наблюдалось. Жили мы с Ольгой по-прежнему в общежитии. Тогда все было скромно. В первый год супружеской жизни повезти ее б Читу к сбоим родителям я не мог, потому что не было денег на билеты. Не могли мы и поехать во Львов к ее маме. Когда отец приехал в Москву и увидел Ольгу, он мой выбор одобрил. Официально мы поженились после окончания училища. А кольца обручальные купили, уже когда стали работать в театре. Их еще нужно было тогда «достать».

Ольга с третьего курса уже работала в ТЮЗе. Она играла такие роли, как Луиза в «Коварстве и любви», Негина в «Талантах и поклонниках». ТЮЗ был тогда очень популярным театром. В нем был очень сильный состав — играли и Ролан Быков, и Костя Назаров, и Владимир Горелов, и другие известные артисты. В свое время Ольгу премировали за лучшее исполнение роли среди молодежи, но через некоторое время ей пришлось уйти из театра. Это произошло, когда у нас родилась дочь. Помогать было некому. Основные тяготы по воспитанию ребенка легли, конечно, на ее плечи. Судьба актрисы — сложная вещь. Ольга выпала из репертуара, а надо сказать, что по характеру она — не борец. А актрисе это необходимо. Она должна иметь зубы, уметь огрызаться. Талантливому человеку трудно удержаться. А она, безусловно, человек талантливый, творческий. Всегда любила

что-то сочинять. Написала как-то даже очень хорошую пьесу в стихах. Вот, гуляя с дочкой, она и начала писать. Стала печатать в газетах и журналах свои очерки. Иногда даже ездила на несколько дней в командировку. Постепенно у нее собрался материал на книгу. Она называлась «Белокосовый платок». А когда дочка подросла, Ольга стала работать только как педагог. Много лет мы вместе преподаем в Щепкинском училище. Теперь она уже профессор. У нее много учеников. Вот так всю жизнь, уже сорок пять лет, мы и ходим как шерочка с машерочкой.

Когда деньги совсем иссякали, я шел из училища до общежития пешком. Жили мы дружно и весело, когда выпадало свободное время, бегали в театр или в «Метрополь» смотреть фильмы. И так каждый день. Мы старались не пропустить ни одной интересной постановки. Когда в помещении Малого театра проходили гастроли театра Жана Вилара, мы бегали па каждый спектакль. Жан Вилар меня поразил. Это было искусство совершенно для нас необычное. Я видел его «Дон Жуана». Эмоционально на меня сильно воздействовал такой его прием в «Дон Жуане» — абсолютно пустая сцена, а действие происходило в лесу, и весь лес изображен при помощи света. Просто на полу разбросаны пятна как бы от солнца, и это давало такое ощущение леса, что я помню его до сих пор. В том же «Дон Жуане» помню сцену, когда Дон Жуан идет на кладбище по совершенно пустой сцене, а его каблуки издают такой звук, как будто эхо доносится из колодца. Я это запомнил на всю жизнь. Мне хотелось повторить этот прием в «Сирано», но на наши декорации этот прием не ложился, однако память об этом звуке осталась, и я думаю, что когда-нибудь я использую его. В спектакле «Мария Тюдор» Вилара мне даже посчастливилось выходить на сцену — вместе с другими студентами мы изображали монахов, стражников. Мы не произносили ни единого слова, но видеть рядом замечательных артистов — это уже было счастье.

В то время гастролировали многие театры. Мы ходили и на спектакли театра Эдуардо де Филиппо, и на спектакли с Полом Скофилдом. Мне нравилась его техничность, его мягкая кошачья манера двигаться, но, по мне, ему не хватало эмоциональности. Приезд каждого театра становился событием. Наша студенческая полуголодная жизнь была насыщена подобными событиями.

Кажется, все это было совсем недавно. Оживают в памяти множество людей, сцен, ситуаций. Словно крутится назад кинолента. Трудно выбрать тех, кто более других запал в душу. Мне посчастливилось в жизни встретиться со многими великими людьми. Первой была мой учитель Вера Николаевна Пашенная. И первый рассказ о ней.

ПАШЕННАЯ

В жизни каждого человека бывают события, которые остаются незабываемыми, становятся в ней вехами. Таким событием для меня стало знакомство с Верой Николаевной Пашенной, живой театральной легендой — ученицей Александра Павловича Ленского. Работала она вместе с Константином Сергеевичем Станиславским. В 1922 году вместе со своим мужем Владимиром Федоровичем Грибуниным участвовала в заграничной поездке МХАТа. Играла роли в коронных спектаклях этого театра — царицу Ирину в «Царе Федоре Иоанновиче», Ольгу в «Трех сестрах», Варю в «Вишневом саде» и Василису в «На дне». Работа со Станиславским, участие в спектаклях, где играли Москвин, Качалов, Лужский, значили для нее очень много. Она ценила Художественный театр, но не случайно после пребывания в труппе «художественников» все-таки вернулась обратно в свой родной театр. Всю жизнь она оставалась приверженкой школы Малого театра, хотя в Малом было несколько бывших актеров МХАТа — и Илья Судаков, и Павел Марков, и Леонид Волков, но метод был несколько иной. Вера Николзевна говорила, что в заслугу Художественному театру надо поставить чрезвычайно глубокую и тонкую проработку внутренней стороны роли. Что же касается внешнего ее выражения, то Художественный театр обычно приглушает роль, словно боится большого и сложного эмоционального удара. А Малый театр дает такой сильный эмоциональный удар. Вера Николаевна отстаивала позицию Малого театра, где жизнь на сцене дается несколько укрупненно и подчеркнуто. Она стремилась, чтобы мы прежде всего поняли эмоциональную суть образа и поймали это в себе, иначе, внушала она нам, все будет формально. Она часто ставила нам в пример великолепного Александра Остужева.

Он был актером классического романтического репертуара, в советских пьесах себя не находил, к тому же в последние годы жизни совершенно оглох. Но когда он был уже очень пожилым человеком и совершенно глухим, Сергей Радлов репетировал «Отелло». На роль Отелло претендовало несколько исполнителей. Первым считался Пров Садовский, вторым — Михаил Ленин. Последним в списке значился Остужев. Все считали, что он все равно не сыграет, но судьба распорядилась так, что что-то случилось с первым исполнителем, что-то со вторым, а Остужев присутствовал на каждой репетиции, и когда ему предложили сыграть, он вышел… и сыграл великолепно. Спектакль имел фантастический успех. Иногда занавес давали более сорока раз.

Театр ревел от восторга. Я за такой театр. За театр эмоциональный.

Я считаю, что именно Пашенной обязан всем, чего достиг. Почему она в меня поверила? Может быть, из-за худобы и шрама? Эдакий персонаж из песенки «Позабыт, позаброшен». Можно с пафосом сказать: «Я ее боготворю», но я скажу проще — этому человеку я обязан всем в жизни. Нет дня, чтобы я не вспомнил ее.

Уже после ее смерти, когда стал известным артистом, я узнавал о ней все новые и новые вещи.

Так случилось и в середине семидесятых годов в Белграде на фестивале фестивалей — «Фесте». Руководил нашей делегацией Сергей Федорович Бондарчук. Кроме него, в делегацию входили Людмила Гурченко и я. Мы представляли наши картины, премированные на других фестивалях. Прошло несколько дней, мы смотрели фильмы, обедали в ресторанах, участвовали во встречах, и как-то Бондарчук предложил пойти и посидеть в его номере. Посидели, поговорили, посмеялись. Гурченко спросила его, правда ли, что сумму, которую он получил за фильм, он не отнес, как положено, в посольство, что после этого его вызвали в ЦК и объясняли, как это неприлично, мол, деньги надо сдать. А Сергей Федорович достал иностранный журнал с фотографией сына одного из членов ЦК на охоте на тигров и спросил: «На эго сдавать?» Бондарчук в ответ улыбнулся и сказал: «Да ладно. Бог с ним». А меня он вдруг спросил: «Что же ты не интересуешься, почему я не утвердил тебя на Болконского в «Войну и мир»?» Я ответил: «Ну что ж, не подошел, наверное», а он улыбнулся и сказал: «Честно говоря, ты был молод, а я очень хотел сыграть Пьера». Тогда я спросил: «А кто вам меня рекомендовал на эту роль?» И неожиданно он ответил: «Вера Николаевна Пашенная». Так я узнал еще одну страничку из собственной биографии. Она мне об этом никогда не говорила.

Надо сказать, что с Сергеем Бондарчуком жизнь сводила меня несколько раз, хотя вместе поработать не довелось. Он любил приходить в наш театр. Был у нас на премьере «Дяди Вани». Как только меня избрали художественным руководителем театра, я предложил ему поставить спектакль. Он сказал, что очень занят, заканчивает картину, но очень хочет поработать в Малом. К сожалению, он так и не успел этого сделать. В последний раз я встретил его совершенно случайно на улице Горького. Он уже садился в машину, но увидел меня, остановился и стал что-то говорить о своем последнем фильме.

Видимо, ему надо было выговориться. В нем чувствовалась огромная обида и боль. Буквально через месяц его не стало. Таким смертельно раненным человеком он и остался в моей

памяти. Недавно в очередной раз по телевидению показывали «Ватерлоо». Я смотрел и думал, как же здорово фильм снят. Сейчас все взахлеб говорят о «Титанике», а какие великолепные планы в картине Бондарчука, какие массовые сцены, какие актерские работы, какая потрясающая операторская работа. Сколько вкуса, исторической точности. Я вспоминаю нашу последнюю встречу, и у меня в горле встает комок.

Вера Николаевна отличалась кипучей энергией. Еще молодой актрисой во время отпусков она каждый год ездила на периферию, организовывала гастрольные поездки. Добралась даже до Арктики и выступала в таких местах Заполярья, где до этого не появлялась ни одна профессиональная труппа. С ее помощью в столице Заполярья — Игарке — создали профессиональный театр.

Внешне Вера Николаевна казалась простой русской женщиной. Только глаза — необычайно глубокие, умные — отличали в ней человека необыкновенного. Сама небольшого роста, она тем не менее казалась очень мощной. Ощущение мощи шло от ее внутренней силы.

Вера Николаевна, вероятно, чтобы скрыть полноту, всегда носила длинные, летящие блузки. Она обладала удивительным голосом. Необычайно красивым и мягким, абсолютно обработанным и послушным, выражающим любую интонацию. Она в совершенстве владела им. В жизни никогда не повышала голоса, но сила его воздействия была поразительна. Когда мы готовили дипломный спектакль, вовремя не приготовили один из костюмов. Она сказала только одно слово: «Что?» — и медленно привстала. Жен-щипа, которая не приготовила этот злосчастный костюм, чуть не упала, а Вера Николаевна сказала всего лишь одно слово, причем не повышая голоса.

Вера Николаевна отдавалась педагогической деятельности со всей своей энергией и темпераментом. С каким упорством она добивалась от пас приемлемого качества работы — будь то этюд, сценка, отрывок из пьесы или просто небольшая реплика! Мы осознавали необходимость упорнейшей работы.

Помочь разобраться в роли, показать кусок, проиграть его, заразить своей огромной эмоциональностью и страстностью, вдохновить па исполнение роли она могла как никто другой.

Сейчас, когда я сам преподаю в училище и репетирую со студентами, я не могу на месте сидеть. Она этого не делала. Она вставала очень редко, может быть потому, что была очень мощной, но уж если она показывала, то… показывала. Репетировали мы дипломную «Чайку». Я играл Треплева, моя жена — Аркадину, а Надя Аниканова — Нину Заречную.

Последняя сцена у нас была с Надей, и Вера Николаевна ей объясняла: «Надя, пойми, Нина входит, и в глазах у нее лучи». Все подумали, ну как это «лучи», как могут глаза что-то «излучать». У Нади ничего не получалось, тогда Вера Николаевна встала и сказала: «Смотри!» Она вошла, и мне показалось, что это не семидесятилетняя грузная женщина, а молоденькая и худенькая девушка. Все даже привстали, потому что ее глаза действительно лучились. Как сейчас модно говорить, у нас отпали челюсти. Конечно, никто из нас этого тогда не мог — нужно было прожить такую жизнь, как прожила Пашенная.

Верили мы Вере Николаевне безоговорочно. Конечно, срабатывали и ее значимость, и ее авторитет, и ее роли. Но был и какой-то магнетизм. Талант Веры Николаевны, ее неиссякаемый темперамент и страстность на сцене органично соединялись с простотой и естественностью. Любые формальные ухищрения режиссера отскакивали от нее, как от каменного, монолитного утеса. Она сочетала дар актерский и педагогический и в изобилии обладала всем тем, чему хотела научить нас.

Она не могла понять, как это у кого-то что-то может не получиться. Ей казалось, что творческая возбудимость и, как она любила выражаться, «включение себя эмоционально» — вещи само собой разумеющиеся. Приступая с нами к какой-нибудь новой работе, она обычно заявляла: «Ну, много говорить не будем. Материал вы прочли. Давайте работать. Включайтесь!» — и проводила аналогию с электричеством: «Проводка сделана, надо только включить вилку в штепсель, и лампочка загорится». Она считала, что студент с первых шагов должен творчески «гореть». И как пример творческого горения всегда приводила пример Остужева. Она говорила: посмотрите, как он играет Отелло. Он горит, пылает, как пламя, по рисунок его роли всегда точен. Я беспрекословно по сегодняшний день выполняю ее заветы. Она говорила: на сцене нужно оставлять кусочек своего сердца в каждом спектакле.

Пашенная потрясающе умела держать паузу. Как-то я спросил ее, как этому научиться, что нужно делать. Она мне сказала: «Считай до пяти». Конечно, она пошутила, но через несколько лет я это понял. Сейчас, когда об этом у меня спрашивают студенты, я им тоже советую: «Считай до пяти», потому что словами это объяснить невозможно. Происходит накопление, и в какой-то момент ты смотришь человеку в глаза, думаешь о чем-то и у тебя получается именно такая наполненная пауза.

Два раза Пашенная приглашала нас к себе домой репетировать отрывок, который у нас никак не шел. Жила она на улице Огарева. Большая квартира с добротной мебелью. Мебель в

чем-то походила на свою хозяйку — такую же основательную. Я запомнил большой стол. Мы знали, что Вера Николаевна любила играть в карты. Играла она с близкими друзьями. У нас преподавал ее ученик, режиссер Малого театра Михаил Николаевич Гладков, он был одним из ее партнеров по преферансу.

Вера Николаевна очень любила цветы. Ее дом напоминал оранжерею. Репетиция проходила очень своеобразно — Вера Николаевна прежде накормила нас, напоила чаем. Жила она вместе с дочерью — Ириной Витольдовной Полонской. Отец Ирины Витольдовны, первый муж Веры Николаевны, был знаменитый артист немого кино Полонский. Она вышла за него замуж в семнадцать лет, еще будучи ученицей школы Малого театра. Ирина Витольдовна тоже преподавала в училище. Она была очень доброй — оберегала нас, подкармливала.

Вера Николаевна всячески старалась помочь нам. На экзамены по мастерству приносила целый ворох своей одежды.

Мы узнавали о ней какие-то вещи постепенно. Многих людей она поддерживала, опекала, заботилась о них, причем так, что они порой даже не догадывались об этом. Только после окончания учебы мы узнали, что на курс положено было набирать двадцать пять человек, но, кроме этого, разрешалось брать еще двоих дополнительно, потому что на первых курсах кто-то обычно отсеивался. Стипендию же платили только двадцати пяти. Произошла какая-то ошибка, и один студент как раз из основных двадцати пяти остался без стипендии. Как только Вера Николаевна узнала об этом, она сказала: «Ничего. Он будет получать стипендию» и платила ему сама. Никто из нас этого не знал. Этот студент, впоследствии известный артист Леша Эйбоженко, расписывался в кассе так же, как и мы, и получал свою стипендию. Обо всем этом мы узнали случайно и значительно позже, после ее смерти.

В нашем театре в свое время работал и внук Веры Николаевны, сын Ирины Витольдовны, Володя Сверчков. Конечно, он от бабушки способностей взял мало, но, как и она, был широким, добрым человеком. Помню, понадобились мне срочно сто рублей. Я никогда в жизни не просил и не занимал ни у кого, а тут шел после репетиции, смотрю — сидят ребята и среди них Володя. Я, ни к кому не обращаясь, просто так говорю: «Где бы раздобыть деньги?» Вдруг Володя спрашивает: «Сколько тебе надо?» — достает и дает.

В училище я играл разные роли: и древнего старика, и Фигаро, и Треплева, и Швандю. Когда уже в 1957 году начал работать в театре, к юбилею Советской власти готовился концерт.

Вера Николаевна должна была как режиссер поставить первый акт из «Любови Яровой». Она же была в свое время знаменитой Яровой. Я сидел в зале. Вдруг выяснилось, что исполнитель Швапди заболел. Пашенная повернулась ко мне и сказала: «Иди на сцену». И с ходу мне пришлось играть. Наверное, это и было моим вхождением в театр.

«Хорошую роль и дурак сыграет, — шутила она. — Профессионал должен с ходу браться за любую. Никаких сомнений». Уже через много лет мне пришлось всего за десять дней ввестись в «Царя Федора». За десять дней ввестись в такой спектакль очень сложно, но я всегда помнил эти слова Веры Николаевны.

Пашенная обладала какой-то неимоверной силой, энергией и вулканическим темпераментом. Если что-то нужно сделать для театра, собирались все «старухи», и во главе всегда Вера Николаевна. Она, как Чапаев, всегда была впереди. Рассказывали, как однажды ее бывшего ученика, режиссера Михаила Гладкова, решили сократить. Когда Вера Николаевна об этом узнала, она с таким видом вошла в кабинет директора театра, что вопрос о Гладкове решился положительно в ту же секунду. Ей для этого не понадобилось ни одного слова.

Пашенная всегда приходила на первую репетицию с полным знанием текста. У нас такая традиция — «старики» сами переписывали свою роль. Они считали, что, пока ты ее переписываешь, у тебя все укладывается в голове. Она, как и другие «старики», всегда приходила готовой. Говорила нам, что актер, получив роль, не должен расставаться с пей ни на секунду до самой премьеры. Роль должна быть с ним не только на репетициях. Она с ним везде: на улице, дома, днем, ночью. Актер обязан всего себя подчинить роли. Он не может ждать, пока за него все продумает и сделает режиссер. Он сам должен создать в себе все, вырастить в себе живой образ. Так Вера Николаевна работала сама и этого же требовала ог других.

Я хорошо запомнил ее Старую Хозяйку в спектакле «Каменное гнездо» известной финской писательницы Хеллы Вуолийоки, где Пашенная играла хозяйку Нискавуори, а Нифонтова — Илону. Поединок двух этих женщин напоминал поединок Вассы Железновой с Рашелью. Когда Пашенная впервые появлялась на сцене, то внешне казалась такой же, как и другие женщины, — в черном платье с нарядной накидкой, в черной наколке, скрывающей седые волосы, но удивительно живые глаза, ироническая улыбка, простота, с которой она обращалась к собравшимся, сразу же показывали в ней человека особенного. Роль молодой учительницы Илоны играла в спектакле молодая

Руфина Нифонтова. Вера Николаевна приняла ее не сразу, говорила, что она очень смешная, что ничего не понимает. Наверное, она таким образом делала себе роль. Она не принимала ту героиню, которую не должна принимать по роли. Приходя после репетиции в училище, она нам рассказывала о Руфине. Перед премьерой она пригласила ее к себе домой. Нифонтова потом говорила, что у них никак не получалась сцена, когда учительница приходит к Старой Хозяйке, та поит се кофе и между ними происходит разговор, с которого и начинается их сближение. Руфина пришла к Вере Николаевне, та усадила ее за стол, на котором стояли две чашки чаю. Они сидели, пили чай, разговаривали Бог знает о чем, вовсе не касающемся спектакля, и эго, по существу, и была репетиция. Вера Николаевна словно переплела жизнь со спектаклем и сделала это вполне сознательно. Она сказала Руфине: «Для того чтобы сцена получилась, надо, чтобы мы подружились, чтобы вы узнали и полюбили меня, тогда и выйдет сближение Илоны со Старой Хозяйкой. Вы должны перестать бояться меня, и тогда на сцене завяжутся интересные отношения. Хозяйка не чужая Илоне, и я не должна быть чужой вам». После этого, говорила Руфина, она и поняла, что сможет сыграть роль.

Я смотрел все спектакли с Пашенной по нескольку раз, и каждый раз это было потрясение. Иногда я даже думал: «Куда же я лезу, когда здесь такая глыбина». Личность Пашенной — натуры богато одаренной, темпераментной, обладавшей поистине богатырским избытком сил и даже своеобразным озорством, происходящим от этого избытка, — чувствовалась в ее лучших созданиях. Притом, что в последние годы своей жизни она была грузной, тело ее послушно подчинялось тем творческим замыслам, которые она ставила перед собой. Голос Веры Николаевны звучал свободно и сильно во всех регистрах. И зритель никогда не чувствовал его пределов — казалось, этот голос может звучать еще выше и выше, громче и тише. Мастерство речи выделяло

Пашенную даже в кругу актеров Малого театра. На сцене у нее звучала буквально каждая буква.

К сожалению, мне не довелось сыграть с ней на сцене, но я всегда с восхищением наблюдал за ее работой. Пашенная добивалась предельной выразительности, не прибегая ни к каким, даже самым скромным, эффектам. Вскользь брошенный взгляд, взлет бровей — и зрителю все ясно. Помню ее Ефросинью Старицкую в «Иване Грозном» — с растопыренными руками, согнутыми плечами, что вовсе ей не свойственно, с какой-то жабьей фигурой. А разве тот, кто видел, сможет забыть ее

трагическую Вассу Железнову? В первой сцене с Рашелью она раз пять или шесть произносила слова: «А Колю я тебе не отдам», но в первый раз она произносила их с невероятной силой, а каждый следующий все слабее и слабее, но при этом каждый раз лицо ее вспыхивало все ярче и ярче, а глаза становились все более и более упорными и жесткими. Присутствуя при этом разговоре, зрители цепенели от ужаса.

Она была десятью головами выше всего своего окружения. Хищный ум так и сверкал в ее живых пронизывающих глазах — глазах крупного дельца, привыкшего с первого взгляда определять птицу по полету. Ее Васса была человеком лютых страстей и сатанинской гордости. Пойти на унижение она могла только в случае, когда на карту поставлена честь ее семьи. Добиваясь от мужа, чтобы он покончил с собой, иначе семье не избыть позору, она говорила: «Хочешь, на колени встану? Я! Перед тобой!» В эти слова она вкладывала всю бездну своего презрения к такому ничтожеству, как ее муж, и все свое безграничное высокомерие. Когда в финале она сидела в кресле обессиленная, придавленная навалившимся на ее плечи тяжелым грузом известием о желании выкрасть Колю, и кричала своей наперснице: «Путаешь! Врешь!» — в крике этом был ужас смертельно раненного зверя. Затем она, шатаясь, держась за вещи, шла к дивану, пыталась растянуть ворот своего платья, но движение это не завершалось. Она медленно опускалась на диван, плечи ее вздрагивали, и рука свешивалась как плеть. Затем ее Васса падала на пол, как валится срубленное под корень кряжистое дерево. В зале стояла гробовая тишина, которая лишь затем взрывалась громом аплодисментов, у меня мурашки по спине бегали. Невозможно было поверить, что так можно сыграть.

Сейчас трудно представить себе ту силу воздействия, которой обладала Пашенная. Спектакли, снятые на пленку, это не передают. В кино она сниматься не любила. Говорила, что это другая профессия. Она, конечно, права. Кинематограф — это прежде всего искусство режиссера и оператора.

Наши знаменитые «старухи» друг к другу, разумеется, относились с ревностью. Они не то чтобы ненавидели друг друга. Ни в коем случае. Каждая из них знала и ценила достоинства другой, но была зависть к ролям. Они могли не здороваться друг с другом, но, если речь шла об интересах театра, мгновенно объединялись.

Вспоминается такой конкретный пример актерской зависти. Александра Александровна Яблочкина, будучи уже очень старой, играла в «Ярмарке тщеславия». Ее вывозили в кресле «негры». Будучи студентом, я иногда тоже бывал «негром». Она всегда

волновалась перед спектаклем, спрашивала, кто ее вывозит. Мы приходили задолго до начала спектакля. Она с нами разговаривала, расспрашивала обо всем: с какого курса, кто педагог, что хочешь играть? Она всегда старалась помочь, хоть чем-нибудь отблагодарить. К ней, как и к другим «старухам», всегда можно было обратиться за помощью, и они всегда помогали.

Как-то с Александрой Александровной произошел очень неприятный случай. Ее обворовали. Случилось это так. Пришли к ней домой молодые люди, представились драматургами. Она была одинокой. Вместе с ней жила суфлер театра Тина Гавриловна, тоже очень старенькая и одинокая. Одной из них было уже за девяносто, второй — под девяносто. Они открыли молодым людям дверь. Те тут же их связали. Яблочкину положили на диван, а Тину Гавриловну заперли в ванной. Конечно, у Александры Александровны было много цепных вещей. Она внимательно наблюдала, как грабители складывают украшения. Не растерялась и говорит: «Ребятки, я же актриса. Это все бутафория». Они ей и поверили. Взяли какие-то старинные часы, еще что-то и ушли. А Яблочкина с Тиной Гавриловной так и остались лежать связанными, только через несколько часов кто-то к ним пришел и освободил их. А вечером Яблочкина должна была играть в «Ярмарке тщеславия», но ту же роль играли еще две актрисы — Елена Фадеева и Елена Гоголева. Когда в театре узнали о происшедшем, позвонили Яблочкиной и сказали: «Александра Александровна, вы, наверное, сегодня не сможете играть, мы вызовем Гоголеву». Она ответила: «Нет-нет. Леночка еще наиграется». Они никак не могли «наиграться».

Как не может до сих пор «наиграться» Николай Александрович Анненков. В спектакле «Униженные и оскорбленные» мы играли вместе. Тогда ему было немного больше шестидесяти. Мы сидели с ним в одной уборной. Как-то гримировались, и вдруг он сказал: «Что-то я задержался на этом свете». Сейчас ему девяносто девять лет, и он уже перестал говорить, что задержался на этом свете. А совсем недавно он зашел ко мне в кабинет и спросил: «Ты подумал о моей перспективе? Дай мне роль, я двадцать лет сброшу».

Так вот Пашенная тоже не могла «наиграться». Последняя ее работа была Кабаниха в «Грозе». Она же была режиссером этого спектакля. В это время она уже тяжело болела. На репетициях всегда присутствовала ее дочка — Ирина Витольдовна. Иногда во время репетиций перерыв затягивался минут на сорок. Она уходила к себе в уборную с дочкой. Только после смерти Веры Николаевны мы узнали, что у нее были адские боли. Дочь делала

ей уколы. После этого Вера Николаевна выходила и продолжала репетицию. Ни слова о болезни. Уже во время спектакля она выходила на сцену после приступа мучительной боли. Иногда за кулисами в костюме и гриме Кабанихи находилась Татьяна Панкова. Было условлено, что, если Пашенная уронит платок, пойдет занавес, а после этого выйдет Панкова. Представить это себе было невозможно, особенно когда она, ликующая, появлялась после овации зала, пропуская впереди себя то Нифонтову — Катерину, то Гоголеву — сумасшедшую барыню. А у нее был рак. От такой же болезни умерла моя мать, и я видел, что это такое.

ПОЭЗИЯ ПЕДАГОГИКИ

Вера Николаевна Пашенная конечно же была не только выдающейся актрисой, но и не менее выдающимся педагогом, и так уж сложилась моя жизнь, что я довольно рано тоже стал преподавать в родном училище.

Мне исполнилось всего двадцать шесть лет. У меня учился студент Вахтеров (он сейчас работает у нас в театре), мой ровесник.

Началось все довольно-таки случайно. В училище в то время художественным руководителем курса был Виктор Иванович Коршунов. Он и пригласил меня. Я стал самым молодым педагогом. В то время в училище преподавали такие зубры, как Зубов, Царев, Дейкун, Кнебель, Цыганков, Волков, Добронравов… А через несколько лег ушел Виктор Иванович Хохряков, художественный руководитель Киргизской студии, и мне предложили вместо него взять руководство. Я согласился. В магазине на Кузнецком мосту купил разрозненные тома Константина Станиславского за двадцать пять копеек. Они и стали моим «учебным пособием». Кстати, эти книги я сохранил до сих пор. Я благодарен судьбе, что мне выпала возможность преподавать. Вместе со студентами сыграно множество ролей.

Конечно, поначалу не хватало опыта, по если я не мог чего-то объяснить, то мог показать. Опыт пришел потом. Педагогике научить нельзя. Не существует теоретических трудов и учебников, которые систематизировали бы все, что сделано деятелями театра в этой области, но я хорошо помню слова Соломона Михоэлса: «Научить нельзя. Научиться можно». «Поэзия педагогики» — именно так очень точно назвала свою книгу Мария Осиповна Кнебель. В труде педагога обязательно есть поэтическое начало. Каждые четыре года приходят новые студенты, и начинается новая жизнь.

У меня до сих пор сохранилась связь с моими первыми учениками. Очень многие стали уже ведущими артистами в национальных театрах, а один, Иса Токоев, — спикером Думы. Иса запомнился как дисциплинированный и способный студент, его даже выбрали старостой. Когда их курс уже закапчивал учебу и шло распределение, выяснилось, что в результате интриг в национальный театр пригласили не наших выпускников, а ташкентских. Наших же пригласили в город Ош. Тогда педагог Людмила Викторовна Цуксова поехала вместе с ними в Киргизию с отчетными концертами и спектаклями. Поездка удалась, успех колоссальный. В министерстве сразу пересмотрели

распределение. Им хотелось взять всех ребят в национальный театр, но там не хватало вакансий. Тогда предложили, чтобы несколько человек остались во Фрунзе, а несколько отправились в Ош. Именно Иса Токоев заявил: «Мы будем все вместе». Так что уже тогда он защищал права человека. До сих пор я поддерживаю с ними самые прочные контакты. Два года назад, когда нашему Щепкинскому училищу исполнилось восемьдесят пять лет, мои бывшие студенты приехали поздравить нас, а мне присвоили звание народного артиста Киргизстана.

После Киргизской студии я стал вести русские группы. Среди моих первых выпускников актеры нашего театра Вася Бочкарев, Людмила Полякова, Сергей Еремеев, Александр Вахтеров, Маша Велихова.

Вместе со мной в училище стала работать и моя жена. Вот уже двадцать лет мы работаем вместе. Буквально первые работы выделили ее в число педагогов неординарных, а потом — лучших. Ее первый спектакль «Власть тьмы» тепло встретила театральная общественность. Другие ее работы — «Чайка», «Гори, гори, моя звезда», «Предложение» — тоже имели успех. Ольга отдает училищу все свое время и силы. Роли у нас с ней распределены так — я студентов ругаю, она их хвалит, защищает. Получается как бы такой эстрадный номер. Очень важно, когда на курсе есть человек, который все знает. Она в училище проводит целые дни. Если нужно кого-то подлечить, кого-то подкормить, кого-то выручить из милиции, я знаю, что могу не волноваться, — этим займется Ольга Николаевна.

Наши ученики есть в каждом московском театре. Есть артисты известные, я не хочу называть их фамилии, пусть они назовут нас своими учителями, если сочтут нужным.

Театральных педагогов никто не готовит. Мы решили приглядываться и брать людей, которые для этого годятся. Особенно хвастаться нечем, но парочка-тройка педагогов, наших бывших учеников, работают вместе с нами. Мы первые в училище стали пробовать такую практику. Не все складывается гладко. Одна из наших учениц проработала с нами двенадцать лет, но нам пришлось расстаться. Она хороший педагог и работала в училище хорошо, но я предложил ей перейти на другой курс. Дело в том, что она стала изменять нашим принципам. Я понимаю, что человеку хочется ставить спектакли, быть режиссером, но в то же время я считаю, что в училище это противопоказано. В первую очередь нам надо помочь раскрыться студенту, терпеливо передать ему накопленный опыт, заставить поверить в него и сделать своим, а не выявлять себя. Как только человек начинает самовыражаться, он для меня как педагог

кончается. Он проявляет себя, но не дает проявиться студенту. С такими педагогами мы расстаемся. Я такой человек, что, если меня кто-то обманул, работать так, как раньше, не могу. Я не смогу говорить все, что думаю, а работать с оглядкой не могу. Считаю, что должно быть полное единомыслие.

Мой принцип таков, как в музыке — необходимо выучить семь нот, научиться играть гаммы, этюды, а потом уже можно обращаться к другим произведениям. Нужно овладеть азами профессии. Это прописные истины. Объяснять их — все равно что объяснять артисту балета необходимость каждый день заниматься у станка.

Много лет у нас работает Рената Павловна Смирнова — педагог по танцу, бывшая балерина Большого театра. Она прекрасно это понимает. Первые два года все наши студенты как миленькие занимаются у станка.

На курсе всегда делаем музыкальные спектакли. Мы первые лет десять назад поставили мюзикл «Вождь краснокожих». Стихи и музыку написали студенты, только аранжировку сделал профессионал. Танцы ставил Насыров — прекрасный танцор. Этот спектакль имел большой успех. А родился он потому, что на курсе занималось много студентов с музыкальным образованием. Три человека играли на фортепьяно, несколько человек на гитарах, один на банджо, кто-то играл на флейте, кто-то на контрабасе. Таким образом, появился квартет, который и играл в этом спектакле. Звучала живая музыка. Выглядело это так: идет сцена, потом одна актриса садится и начинает играть на фортепьяно, потом подходит вторая исполнительница, спихивает ее и садится играть, ее сменяет третья, затем подхватывали гитаристы и исполнители на банджо. Сразу возникали аплодисменты. Спектакль этот мы возили в Америку. Его играли в театре «Круг в квадрате», в ООН — и везде успех.

С другим курсом мы сделали спектакль «Кьорджинские перепалки». На фестивале театральных школ в Японии он получил премию. Я вообще против выкрутасов в педагогике. Сначала алфавит, а потом, если человек овладел техникой, он сможет сыграть все. Многие бывшие ученики приходят к нам со словами благодарности. Я на своем опыте знаю, что это лучшая методика. Я работал с разными режиссерами — с Андреем Александровичем Гончаровым, с Анатолием Эфросом и Борисом Бабочкиным, с Игорем Ильинским и Леонидом Варпаховским, с Борисом Равенских и Марком Захаровым. Работал и с польскими, и с чешскими, и с болгарскими, и с японскими режиссерами. У меня проблем не возникало ни с кем, и никто не сказал, что я работаю непрофессионально. За это я бесконечно благодарен

своему педагогу Вере Николаевне Пашенной. Хотелось, чтобы такие же слова сказали о нас наши студенты.

Каждый студент — это индивидуальность. Уже на втором курсе можно определить, кто станет артистом, а кто нет. Я всегда за отсев, жена — против. Она говорит: «Пусть они получат образование, ну, не будут они актерами, но они будут работать в сфере культуры, и работать со знанием дела». Я сначала с ней спорил. Убеждал, что не надо плодить бездарных артистов, а она стояла на своем — артистами они работать и так не будут, их никто не возьмет, но они могут стать администраторами, менеджерами, знакомыми с профессией артиста. В конце концов она меня убедила, и я смирился. Теперь на нашем курсе отсев всегда небольшой. Действительно, среди выпускников есть и главные администраторы, и режиссеры, и бизнесмены, и педагоги в школе.

Со своими учениками мы живем как бы одной семьей. Если надо, помогаем и материально. Ольга Николаевна почти всю свою зарплату оставляет в училище. Как только она ее получает, начинает «гулять» — устраивает чаепития иногда с тортом, иногда с пряниками. Я ее иной раз за это ругаю, говорю, что она развращает людей, но, конечно, я прекрасно ее понимаю. Если человек голоден, работать с ним невозможно. Если они не поедят с утра, с ними без толку тратить время. Причем за чаем с пряниками все равно идут разговоры о театре, об искусстве, и восприятие при этом намного лучше.

Мы с женой ровесники, и невзгоды военных лет выпали и на ее долю. Поэтому желание «подкормить» для нее естественно. Это необходимо. Артист, произнося диалог Ромео и Джульетты, не должен думать о том, где бы поесть. В противном случае ему никакой педагог не поможет. Ведь у нас студенты работают очень много — по двенадцать часов. Мы работали так же. Такая уж профессия. В девять часов начинаются лекции, танец, фехтование, физическая подготовка, сцендвижение. Затем небольшой перерыв, потом — мастерство, речь, и так до вечера. А вечером начинаются репетиции часов до девяти. Я уж не говорю о самостоятельных работах, потому что без самостоятельной работы студент не может существовать.

В студенческие годы я жил точно так же. Правда, физически мы были более выносливы, чем сегодняшние студенты. Когда я прихожу на занятия после репетиции, административных дел, я иногда вижу, что у них просто нет сил. Я их «вытряхиваю», то есть у нас, у людей старшего поколения, силы есть, а у них уже нет. Приходится прерываться на чаепитие. У нас там есть самовар — Ольга Николаевна из дома принесла. Я вообще часто узнаю на

сцене во время экзамена свои вещи — то халат, то чашки, то ложки.

К нам приходят люди молодые. Я люблю абитуриентов шестнадцати — семнадцати лет. Из них еще можно сформировать хорошего актера. Когда же приходят после армии, с ними работать трудно, потому что они уже искалечены жестокостью. Их уже неоднократно обижали, они неоднократно обижали. Пройдя через грязь, им трудно оставаться чистыми. Им понять, как сыграть на сцене нежность, благородство, — сложно. Нам же важно настроить их на доброту. Поэтому часто прямо в аудитории у нас живут кошки с котятами. Все их подкармливаем. Так мы воспитываем жалость ко всему живому. Это чувство сыграть невозможно. Жестокий человек не сможет сыграть доброго, зритель не поверит. Я на первом курсе начинаю «ковырять» кого-нибудь до слез, и, когда это проявится, я безмерно рад.

Набирая курс, мы обязательно проверяем и ритмику, и координацию движений абитуриентов. Аккомпаниатор играет три разные мелодии, например вальс Штрауса, цыганский танец и русский. Иногда сидишь часами и видишь, что ничего у ребят не получается. Никто не может станцевать ни вальс, ни вприсядку. Они даже не знают, что такое «вприсядку». Раньше это умели все. Сейчас все умеют танцевать современные танцы, пришедшие к нам с Запада. Я же считаю, не надо обезьянничать. Если у нас в Сибири начать кормить одними бананами, то мы умрем с голоду и замерзнем. Это все равно что кормить африканцев одной картошкой и пельменями.

Эмоциональность — одна из семи нот, так же как темперамент. Градус своего темперамента, эмоциональности артист должен знать, а проверить это можно только в училище, и подвести его к этому должен педагог. Мне эта профессия очень нравится, и с годами все больше и больше. Я могу не ставить в театре спектакли пять — десять лет, все это восполняется работой в училище. Для меня это важнее. Если бы сейчас мне предложили выбирать — чем заниматься, режиссурой или педагогикой, — я бы выбрал педагогику. Эта профессия в чем-то сродни профессии скульптора.

Считаю, что режиссер обязательно должен быть и педагогом. Я работал с такими режиссерами-педа-гогами. Стоит назвать Петра Павловича Васильева, Леонида Андреевича Волкова, Андрея Александровича Гончарова. Они помогали актерам и шли к цели вместе с ними. Таких, увы, встретишь нечасто. Чаще режиссеры стремятся к самовыражению. Все помнят расхожие слова Станиславского о том, что режиссер должен умереть в

актере, но, к сожалению, никто «умирать» не хочет, все хотят жить, и жить припеваючи. Они просто используют твои данные, возможности, не утруждая себя.

У нас в театре сейчас большая компания молодежи. Когда в свое время руководители Малого театра формировали ту часть труппы, которую сейчас мы называем «средним» поколением, они сумели сделать это так талантливо, умно и прозорливо, что нам сейчас не приходится «расхлебывать» их «грехи» — наше поколение несет основную репертуарную нагрузку. Очень бы хотелось, чтобы и нашу сегодняшнюю работу по собиранию будущего поколения «ведущих» не поминали худым словом. Ни мы сами, ни зрители, ни нынешние молодые, ни те, кто придет им на смену.

Каждый год приглашаем из нашего театрального вуза — Училища имени М.С. Щепкина, как минимум, двух самых одаренных и работоспособных выпускников. Очень важно, что они учатся у актеров нашего театра, потому что именно так передаются традиции.

Вера Николаевна Пашенная любила повторять: «Я заплатила рубль двадцать и хочу все слышать на втором ярусе». Если ты артист, то тебя должно быть «видно, слышно и понятно» — это древняя, как сам театр, аксиома. Артист должен обладать и индивидуальностью, и непременным для нашего театра ярко выраженным амплуа. Вообще артист очень много «должен», но и ему «должны».

Когда артист из инкубаторских условий училища, где его пестуют, холят и лелеют, попадает в театр, где совсем иные психологические нагрузки, не долго и «сломаться». Я не хочу говорить, что есть легкие профессии, но судите сами, если вы вызвали слесаря, он завернул вам кран, а через три дня кран опять начал течь, вы вновь его вызовете. Слесарь спокойно придет и еще раз устранит «перекос в резьбе». Для артиста же «перекос в резьбе» может закончиться трагедией. К тому же в театре он попадает «под обстрел» сотен глаз. И в зале. И, что много страшнее, за кулисами. И здесь человеческие качества новичка оказываются не менее важными, чем профессиональные. Психологическая ломка происходит огромная — будь ты хоть семи пядей во лбу в училище, в театре все надо доказывать заново. Театр — дело жестокое. Тут выживают сильнейшие. Важно сохранить чувство собственного достоинства, но не зазнаться, ужиться, прижиться… Конечно, я, как и другие педагоги, всегда стараюсь поддержать новичка, сам прошел через это и помню — были в театре люди, встреч с которыми я всячески избегал, потому что всегда слышал от них только замечания.

Потом понял, что это акт самой большой доброжелательности — гениальные артисты уделяли мне свое внимание и время, значит, я чем-то их заинтересовал. Счастье, что я понял это вовремя. Некоторые же, как только выходят на сцену, начинают ощущать себя уже законченными артистами. Вот тут-то уместно вспомнить слова Константина Сергеевича Станиславского: «Он думает, что он законченный актер, а он конченый актер».

Я понимаю стремление к самостоятельности. Ученики уходят из-под опеки, и порой очень резко, но когда им трудно — возвращаются. И я помогаю… Но предательство прощать трудно. И азарт уходит… Мы же знаем их с семнадцати лет и желаем только добра.

Что значит «школа Малого театра»? Надо учитывать даже параметры сцены. Мне иногда говорят: почему Гамлет или Ромео не могут быть «антигероями»? Не могут! Как не могут их играть люди с несильным голосом, с нулевым темпераментом, без эмоциональности. Заразительность, хорошая речь, темперамент — необходимые профессиональные качества. Не зря же придуманы амплуа — резонер, трагик, инженю, простак, комик. Амплуа всегда ценились в нашем театре. И сейчас старейший актер нашего театра Николай Александрович Анненков, увидя новичка, всегда определяет — «это герой» или «это резонер». Конечно, это вовсе не означает, что человеку закрыта дорога к ролям другого плана. Великий комик Игорь Ильинский стал и великим трагическим актером. В пашем театре всегда главенствовала актерская школа.

ВЕСЬ МИР — ТЕАТР

«Весь мир — театр». Если знаменитый шекспировский афоризм прочесть в обратном порядке, возникает новый смысл: «Театр — это весь мир». Разве это не так? На подмостках можно представить все: от битв и восстаний тысяч до жаркого шепота двоих и тайных мыслей одного. Я не представляю, кем я мог бы быть, если бы не стал артистом. Разве что разводил бы собак. Я не могу жить без музыки, без живописи, но нет для меня ничего важнее, чем театр. Мне кажется, в моей профессии аккумулируется весь окружающий мир. В Японии очень точно мне сказал один человек: мы занимаемся культурным образованием нации, потом это скажется на развитии техники. Об этом стоит помнить и нам.

Я прожил всю жизнь в одном театре — в Малом. У Василия Шукшина есть озорной и мудрый рассказ о том, как некий вечно пьяный, блудливый и вороватый завхоз напился один раз до того, что собственного тестя за святого Николая Угодника принял. Ввалился в избу, а на печи старичок в белом одеянии, с ликом аскетическим. Вот он и стал его уговаривать, чтоб они с Иисусом Христом и Девой Марией посоветовались «сообча» и дали ему возможность родиться второй раз, так сказать, выдали бы билетик на второй сеанс. Старичок беленький возьми да н покажи кукиш: «Вот тебе билетик на второй сеанс!» Вот и нам всем не надо забывать, что билетика на второй сеанс не будет. Так что надо в жизни выбирать свой путь, поступок, судьбу. Моя личная судьба и судьба Малого театра, со всеми взлетами и падениями, — это одна судьба. В которой случалось всякое. Но пережито — вместе.

Если на здание нашего театра повесить мемориальные доски всех известных людей, которые здесь бывали, — а это и Островский, и Пушкин, и Гоголь, и Лермонтов, и Чайковский, и Чехов, не говоря о прославленных артистах, — то на стенах не останется свободного места.

Написаны десятки книг, объясняющих, как и почему Малый сделался не только колыбелью русского драматического искусства, но и «вторым университетом», общественной трибуной.

Наш театр и сегодня встречает зрителей мраморной лестницей, старинными портретами корифеев, строгой пышностью и идеальной акустикой зала. За это спасибо реставраторам — они сохранили и восстановили его. Зрители могут здесь увидеть актеров не в джинсах и кроссовках, а во фраках и шляпах. Я счастлив, что в этом есть и моя заслуга. Когда

же я слышу, что кто-то из других театров начинает ругать наш, завидовать, я всегда говорю: успокойтесь, ваш театр лучше, просто у нас люстр больше.

Меня взяли в Малый театр прямо со студенческой скамьи. Вместе со мной пришли Виктор Борцов, Роман Филиппов и затем Алексей Эйбоженко. Молодежи в труппе в ту пору было очень мало. Репертуар строился на таких звезд, как Игорь Ильинский, Михаил Царев, Борис Бабочкин, Михаил Жаров, Иван Любезное, Владимир Владиславский, Виталий Доронин, Николай Светловидов, Владимир Кенигсон. То есть на десятка два известнейших, популярнейших артистов. Тогда молодыми были Татьяна Еремеева, Ирина Ликсо, Татьяна Панкова. Я считаю, что работать с такими мастерами — великое счастье. Это можно считать аспирантурой для молодого актера. Даже когда выходишь в массовке.

Еще в «Порт-Артуре», будучи студентом, я выходил в роли молодого солдата. Всего две реплики: «Эх, домой бы, к бабе!» На что Николай Иванович Рыжов спрашивал: «А у тебя баба есть?» И я отвечал: «А как же!» Зрители смеялись. Всего две реплики, но я играл вместе с Рыжовым, Анненковым, Шатровой, Кенигсоном, Дорониным, Любезповым. А это очень ответственно. Ставили спектакль Константин Зубов и Петр Марков. Зубов пе только был режиссером этого спектакля, он играл в нем генерала Стесселя — осанистая фигура, мужественное лицо, строгая бородка. Но Константин Александрович играл так ярко, что сразу же становилось ясно, что за респектабельной внешностью скрывается безвольный человек, «подкаблучник» — он буквально смотрел в рот своей жене, которую блестяще играла Елена Шатрова. Николай Анненков играл адмирала Макарова. Он появлялся всего в трех эпизодах, но тем не менее создавал образ очень точный и достоверный. Я помню сцену, где он, не произнося ни слова, просто подходил к иллюминатору, открывал его, будто ему не хватает воздуха, потом снова продолжал ходить и вновь останавливался у иллюминатора. Он молчал, но его молчание так насыщено мыслями, что становилось действенным.

Студентом я играл ремесленника в «Иване Грозном». У меня до сих пор хранится программка, в которой впервые упоминается мое имя. В этом спектакле играл весь цвет театра. Я же из толпы кричал всего одну реплику: «Мы кожевенники от Мясниц-ких ворот!» Но кричал ее после монолога Веры Николаевны Пашенной. И был горд чрезвычайно. Мы тщательно готовились к каждому выходу. Смотрели весь спектакль по многу раз. Это огромная, ни с чем не сравнимая школа. Так продолжался процесс обучения. Сыграл и маленькую эпизодическую роль в

«Макбете» — последнем спектакле, поставленном

Константином Зубовым. Макбета играл Михаил Царев, а леди Макбет — Елена Гоголева, невероятно красивая и женственная. Макбет же был, конечно, отъявленным злодеем, но вызывал не только отвращение, но и участие. Цареву удалось передать и его энергию, озаряемую вспышками романтической страсти, и его поэтичность. Сколько десятилетий прошло, а помню, как замечательно играли эти мастера. Помню, как естественно звучали в этом спектакле веселые и грубоватые шутки Привратника — Виктора Хохрякова. В спектакле «Свои люди — сочтемся» у меня уже небольшая роль Тишки. Эти «театральные университеты» — счастливейшие годы моей жизни.

Приняли меня в театре доброжелательно. Я сразу ввелся вместо Никиты Подгорного в «Веер леди Уиндермеер». Вот вспоминаю актрису Стоянову. Она играла немного, но, когда в массовке произносила всего одну реплику, сразу возникало ощущение изящества и вместе с тем силы и мощи. Так вот, когда я впервые вышел в этом спектакле, а мы играли его в филиале, она по крутой лестнице поднялась на второй этаж и подарила мне перламутровые запонки и перламутровую заколку для воротничка. Они у меня хранятся до сих пор. «Старики» вообще любили делать подарки. Артист Мишин, когда я сыграл Хлестакова в «Ревизоре», принес мне именной серебряный знак с медальонами наших корифеев, выпущенный к столетию Малого театра. Мне он подарил знак Яблочкиной. Когда я получил роль в пьесе «Украли консула», замечательный артист Николай Светлови-дов, игравший в этом спектакле, подарил мне свою фотографию с дарственной надписью. Такое внимание всегда приятно. Хорошо, что эта традиция у пас сохраняется. Когда не так давно мы выпускали «Дядю Ваню», то никак не могли подобрать галстук для Войницкого. Зашла Татьяна Александровна Еремеева и сказала: «Вы не обидитесь, если я вам дам галстук Игоря Владимировича? Думаю, он вам подойдет». Я в нем играю уже несколько сезонов. Он у меня как талисман. Я чувствую, если этот галстук вдруг потеряется, я, наверное, не смогу играть. Татьяна Александровна была первой исполнительницей роли Раневской. Когда в театр пришла Ирина Муравьева, она тоже стала Раневской. Татьяна Александровна пришла на ее первый спектакль, подарила ей фотографию Игоря Ильинского, режиссера-поста-новщика этого спектакля, и написала добрые слова. Ира даже заплакала. Славу Богу, что у нас еще работают замечательные «старики» — Татьяна Еремеева, Татьяна Панкова, Николай Анненков, Евгений Самойлов. Дай Бог им здоровья. Пусть они живут как можно дольше и несут эту

культуру. Будет горько, если она исчезнет. Не стоит все сваливать на то, что сейчас трудная и тяжелая жизнь. Главное ведь не материальная ценность подарка, а внимание. Помню, мы зашли в театр с дочкой, ей было года четыре. Ее позвал в кабинет Царев, поговорил с ней и подарил календарь с добрыми пожеланиями. Кажется, пустяк, но для ребенка счастье. Все дети, которые появляются в этом кабинете, по сегодняшний день получают подарки — на этот случай у меня всегда в кабинете есть игрушки.

В первое время после окончания училища меня занимали только во вводах — вводили то вместо Виктора Коршунова, то вместо Никиты Подгорного. Первая большая роль в спектакле «Когда горит сердце» — тоже ввод вместо Никиты Подгорного. Этот спектакль к Международному фестивалю студентов ставил Андрей Гончаров. До этого в его постановке у нас шел «Опасный спутник», пользовавшийся большим успехом. Работать с Андреем Александровичем доставляло истинное удовольствие. Заводной режиссер, с фантазией. Всегда сам проигрывал нам эпизоды и показывал, как надо играть. Разумеется, я старался. Однажды мы репетировали сцепу, когда я приношу раненого друга к доктору. Друга играл Борцов — он раза в два больше меня и весит соответственно. Я так старался, что, когда притащил его, даже упал в обморок, задохнулся. На премьере Гончаров в театр не заходил. Он человек нервный, эмоциональный. Ходил около театра, а мы, когда раздавались аплодисменты, кричали ему об этом в окошко. Теперь я его прекрасно понимаю. Мне тоже часто хочется остановить действие, порепетировать еще.

Шло время. И в нашем театре почти одновременно с Центральным детским решили было поставить «Неравный бой» Виктора Розова. Мне поручили играть роль Славки Заварзина — молодого талантливого математика, отстаивающего свое право на личную свободу. Моего друга играл Виктор Борцов, а дядю — Иван Любезнов. Иван Александрович играл просто замечательно. В сцене, где он пытался научить меня, как надо обращаться с женщинами, а я называл его поучения «скотскими», он становился таким растерянным, жалким, что казалось, он даже делался меньше ростом. Вот вам еще один урок мастерства.

Надо сказать, что первые годы работы в театре легкими не назову. Однажды дело чуть не дошло до ухода. Прежде всего из-за житейских проблем. Мы с женой оба не москвичи. Жить негде. Ольга играла в ТЮЗе и была занята больше, чем я, и зарплата у нее тоже была на пятьдесят рублей больше. Но жить на птичьих правах, без прописки было унизительно и тяжело. Первый наш угол мы снимали у какой-то безумной старухи в подвале на Петровском бульваре. Потом еще какие-то полуподвалы — чтобы

было подешевле. Когда мы заканчивали училище, во время распределения нас пригласил в свой театр известный провинциальный режиссер Фирс Шишигин.

Тогда мы к нему не поехали. Прошло три года. Фирс приехал в Москву. К тому времени он стал главным режиссером в Воронеже и опять пригласил нас с женой к себе. Он видел нас в студенческой «Чайке» и предложил сыграть в «Чайке» у себя. Сказал, что нам сразу же дадут квартиру. Мы подумали, подумали и решили ехать. Тогда я впервые зашел в директорский кабинет. Царев меня спросил: «Ну, какие проблемы?» Я сказал: «Прописки у нас с женой нет. А нас приглашает к себе Шишигин. Мы решили уехать к нему». Михаил Иванович задумался, а потом спросил: «Ты три месяца потерпеть можешь?» — «Конечно, потерплю», — отвечаю. Действительно, через три месяца он вызвал меня. Нам дали общежитие и сделали постоянную прописку. Общежитие находилось на улице Станиславского, во дворе Музея Станиславского. Правда, мы получили даже не комнату, а кровать в комнате, где жили еще два наших артиста — Борцов и Коняев, а частенько на полу еще спал Роман Филиппов. Секретарь партийной организации, очень милая дама, привезла нам театральную ширму. Так за этой ширмой мы и прожили года два.

Потом, благодаря ходатайству Евгения Матвеева, мы получили двенадцатиметровую комнату в доме на Арбате, в том самом, где теперь располагается МИД. Здесь и появилась на свет наша дочь Даша. В этом доме можно было встретить много знаменитых людей — юристов, художников, писателей. Иногда утром я мог столкнуться с Твардовским, он приходил в гости к своим друзьям. Так впервые у нас появилось свое жилье. Туда мы привезли свою первую мебель — деревянный югославский шкаф, две тахты и тумбы. Эта мебель кочевала потом с нами по всем квартирам. Она жива до сих пор — стоит на даче. Сохранился у меня и приемник «Не-ринга», купленный на первый гонорар на радио.

Я купил его в магазине на Арбате. И ведь работает до сих пор.

На Арбате мы прожили недолго. Условия были ужасные: туалет в конце коридора, маленькая непроветриваемая кухня без окон, а надо все время стирать и кипятить пеленки — мы же тогда и не подозревали о памперсах. Жизнь просто невыносимая. Наконец знакомые договорились и устроили нас на дачу к Константину Воробьеву в писательском поселке «Красная Пахра». Жена с дочкой всю зиму прожили там, я же к ним приезжал раз в неделю и привозил бутылочки с молоком и кефиром.

Следующее жилье — отдельную квартиру — получили в

Бескудникове. Добираться туда изощренная пытка — автобус от Белорусского вокзала шел полтора часа. Так еще и втиснуться в этот автобус — проблема. Там мы прожили лет пять. Потом, уже после того, как я снялся в «Адъютанте», ко мне стали часто приезжать телевизионщики из Германии, Чехословакии, Польши, Венгрии — из тех стран, где шел фильм. Они брали у меня интервью и очень хотели снять на пленку, как я живу и работаю. Они рвались ко мне домой, но везти их в Бескудниково, где вовсю шла стройка и разливалась непролазная грязь, я стеснялся. Как-то зашел я к нашему директору-рас-порядителю Анатолию Андреевичу Колеватову и попросил у него разрешения принять зарубежную группу в театре. Он спросил: «А ты где живешь?» Я объяснил, что в Бескудникове. Он даже не знал, где это, а месяца через три меня «приблизили» — дали квартиру возле метро «Динамо». Так наконец началась нормальная жизнь. Потом мы жили на Петровке. Через какое-то время освободилась квартира Михаила Ивановича Царева в Спиридоньевском переулке. Он переехал на этаж ниже. У нас квартирными делами в профкоме занималась тогда Руфина Нифонтова и директор-распорядитель Рафаэль Михайлович Мерабов. Он мне и сказал, что освобождается квартира Михаила Ивановича. Руфина заставила меня написать заявление и сама отнесла его Цареву. С тех пор мы и живем в этой квартире. В этом доме жило множество знаменитостей — Владиславский, Менжинский, Шатрова, Светловидов. Сейчас на доме висят мемориальные доски Садовского и Царева. После Менжинского квартиру занял Царев, я — третий жилец в этой квартире.

Даша росла тихим скромным ребенком. Она, еще совсем маленькой, очень точно о себе сказала: «Я задумчивая». Больше всего она увлекалась литературой. Как-то, когда ей было лет четырнадцать, мы пошли с ней смотреть эфросовскую «Женитьбу» в Театре на Малой Бронной. На обратном пути она вдруг стала наизусть цитировать целые куски из пьесы. Я такой приятной неожиданности здорово обрадовался.

Как я уже упоминал, дома у нас хорошая библиотека, я покупал книги в разных городах и привозил в Москву. Из тайги во время съемок в «Дерсу Узала» привозил книги ящиками, отправлял их в посылках. Одним словом, Даша выросла на книгах. Сама писала стихи. В фильме «Берег его жизни» есть даже романс на ее стихи. Увлекалась она и рисованием. До сих пор мы храним несколько ее рисунков — очень интересных в цветовом решении и очень эмоциональных. Актерская работа ее не увлекала, хотя, конечно, мои спектакли она видела и в театр ходила часто. Школьницей я брал ее и на гастроли. Но самой

играть на сцене ей не хотелось. Может быть, потому что она с детства видела, какой это нелегкий труд?

Наверное, я доставлял ей какие-то неприятные минуты. Она как-то стеснялась моей известности. Старалась всегда уйти в тень.

По актерской стезе Даша не пошла. Стала музыкантом. Моя жена с детства мечтала играть на рояле, она даже начинала учиться музыке, но началась война, и было уже не до музыки. Когда Ольга уже поступила в училище, то самостоятельно научилась играть на рояле и пела романсы, аккомпанируя себе. Она и сейчас любит петь. А когда я снялся в фильме «Адъютант его превосходительства» и у нас появились деньги, жена купила комнатный рояль. Мы его возили за собой до прошлого года. Даша стала учиться музыке. Потом приобрели второй рояль. Так долгое время и жили с двумя роялями. Даша окончила музыкальное училище в Мерзляковском переулке, потом консерваторию. Работала у нас в театре в оркестре концертмейстером. Выпустила несколько спектаклей. В «Дяде Ване» исполняла партию рояля, на котором я «играл». Года два назад вместе с мужем, тоже музыкантом, переехала в Англию. Дочь сейчас преподает.

Когда родилась внучка, я ощутил необыкновенное счастье. Говорят, что внуков любят сильнее детей. Может быть, это и так. Когда в 1965 году родилась дочка, у меня был самый пик трудностей в жизни. Нет жилья, трудно с работой, не хватало денег. Так можно и сорваться, но какая-то сила меня ведет и отводит от катастроф, которые могли бы закончиться полным крахом. Будто какая-то рука меня от этого отводила. Я это точно знаю.

Так вот, когда у меня родилась дочка, я очень много работал и ей уделял мало внимания. Много снимался, словом, был добытчиком. Ее растила в основном жена. Из-за этого, собственно, она и оставила театр. С внучкой все по-другому. Я любил гулять с ней. Даже отказывался ради нее от многих работ. Конечно, я и с дочкой гулял в свободное время. Только, к сожалению, было его очень мало. Помню, как первый раз я вынес ее на двадцать минут на улицу на руках. Потом я не мог разжать руки — их от страха свела судорога.

С внучкой все по-другому. Я прекрасно помню, как мы везли ее из роддома, — мне казалось, что нет человека счастливее меня. Бабушка держала ее на руках, а я сидел за рулем. Я с ней начал разговаривать с самого рождения. После того как через шестьдесят лет я узнал, что помню все, что связано с арестом моего деда, я подумал, что и внучка запомнит все, что я ей

говорю. Когда сейчас выхожу в скверик гулять с собакой, со мной почти все здороваются. Меня там знают не только как артиста, но и как дедушку, который часто прогуливался с внучкой.

Сашенька совсем не такая, как дочь. Она сразу говорит: «У меня деда известный артист», но, когда видит, что ко мне подходят люди и здороваются, ее это удивляет.

У нее есть темперамент, любознательность, она из любой игры всегда устраивает спектакль. Когда она была совсем маленькой, я записал, как она читает сказки Пушкина. Я даже принес эту запись студентам, чтобы они услышали, какая у нее интонация, с каким смыслом она делает паузы. Причем она при этом обязательно брала книгу и перелистывала страницы. Очень точно. Там, где надо, хотя читать не умела.

Этим летом она приезжала в Москву, и по вечерам я ей читал. Я ей говорю: «Санька, ты уже большая. Ты мне почитай». Но она предпочитает слушать, а не читать. Хоть читать любит, но одна.

Она нам с бабушкой всегда устраивала концерты. Я объявлял ее номера. Концерт в основном состоял из балетных номеров. Ей очень хотелось танцевать. В этом году я заметил, что у нее появилась пластичность, она что-то переживает, у нее есть какой-то внутренний динамизм, темперамент. Я наблюдаю за ней и вижу, что в ней есть актерское начало, какое-то упрямство, выплеск эмоциональный. В дочке этого я не замечал. Если говорить честно, мне бы очень хотелось, чтобы она продолжила нашу артистическую династию. Она видела много моих спектаклей — и «Дядю Ваню», и «Чайку», и дипломные спектакли в училище.

Сейчас Саша учится музыке. Мы с женой воспитывали ее до пяти лет, так что сейчас без нее стало пусто. Мы очень по ней скучаем. Ей уже восемь лет. Конечно, нам ее очень не хватает.

Вихрем кружатся воспоминания… Мелькают годы… Кажется, это было совсем недавно… Рождение дочери… Внучки… Первые роли… Но к ним я вернусь немного позже. Сейчас же мне хочется вспомнить тех, кого уже нет с нами, но кто помог мне не только обрести профессию, но и научил добру. Тех, о ком можно сказать словами поэта: «Не говори с тоской: их нет, но с благодарностию: были».

МИХАИЛ ЦАРЕВ

После смерти Константина Александровича Зубова у нас менялись главные режиссеры, но фактически театром руководил Михаил Иванович Царев. Тогда не существовало должности художественного руководителя, но именно он играл «первую скрипку».

Михаил Иванович считался большим дипломатом (и заслуженно считался). О нас раньше с издевкой говорили: «вы же императорский театр» — и считали, что у нас все проходит легко и гладко. Забывают, что и мы бились за многие пьесы, отстаивали их. И у нас много спектаклей, которые так и не увидели свет. Например, «Танцы на шоссе», «По московскому времени», пьеса о создании атомной бомбы Шахназарова, «Такая любовь» Когоута, «Пятая колонна» Хемингуэя в постановке Бориса Бабочкина. Царев, конечно, пытался отстаивать их, но даже при всем его дипломатизме ему это не всегда удавалось.

Одно время требовали обновлять театры и сокращать коллективы на двадцать пять процентов. Все делали это. Царев же каким-то образом умудрился сохранить всех. Будучи председателем ВТО и директором Малого театра, он многих людей прикрывал и давал им возможность работать. Лучшие свои спектакли, вернувшись из мест не столь отдаленных, Леонид Варпаховский поставил у нас, Леонид Хейфец, когда ему стало плохо в Театре Советской Армии, пришел тоже к нам. При Цареве поставил в нашем театре свои лучшие спектакли и Борис Львов-Анохин.

Именно Михаил Иванович принял в наш театр Олега Даля. Олег закончил наше училище. Это был очень сильный курс. Там учился мой брат, Миша Кононов, Виктор Павлов, Слава Барышев. Сразу пять звезд с одного курса. Олег был человеком своеобразным, очень ершистым. Рано начал сниматься, рано стал популярным. Прошел несколько театров. К концу жизни, не знаю, по какой причине, он пришел в наш. Михаил Иванович Царев его взял. Взял, несмотря на то, что отлично знал, что он человек сложный. В Малом театре Даля отогрели. Он сам об этом говорил. У нас тогда начинались репетиции «Фомы Гордеева», и Даль получил роль Ежова, друга Фомы Гордеева. Роль небольшая, всего две сцены, но интересная. Фома и Егор Ежов, газетчик-фельетонист, сходятся на том, что оба обнаружили бессмысленность и лицемерие мира, в котором они живут. У Даля монолог о судьбах русской интеллигенции, который он произносил тонко и пронзительно. Вскоре после этого он уехал на

съемки в Киев, где с ним и произошла трагедия. Очень обидно, что он умер таким молодым. Талантливый актер и, к сожалению, мало играл в классических пьесах. Именно в классике, на мой взгляд, он смог бы развернуться наиболее полно. Но жизнь распорядилась иначе. Малый театр принял все хлопоты по похоронам на себя. Конечно, в первую очередь это заслуга Михаила Ивановича Царева. Помню огромную очередь. Буквально вся площадь перед театром заполнена людьми, они двигались сюда с Неглинной улицы.

Не припомню, чтобы при Цареве кого-то уволили за пьянство. Прибегает кто-нибудь к директору театра и «продает» пьянку в гримуборной. На четвертом этаже. «Да! — вскрикивал Михаил Иванович. — Безобразие!» В присутствии посетителя снимает телефонную трубку и звонит своему близкому другу, заведующему труппой Александру Егоровичу Пузапкову. Он был очень предан Михаилу Ивановичу, и Михаил Иванович ему доверял. «Александр Егорович, что это у вас за безобразие. Ресторан устроили. Пьют. Сейчас я приду проверю». Он прекрасно понимал, что, пока он дойдет до четвертого этажа, Александр Егорович даст команду и всех предупредит. Он поднимался, быстро входил и, конечно, не заставал никого.

Я стал свидетелем и такого случая. Был у нас Владимир Иванович Головин — очень милый человек и неплохой актер. Правда, иногда он позволял себе выпивать в гримуборной. Кто-то из «доброжелателей», а такие в театре, да и везде, всегда найдутся, на него написал. Пришлось разбирать его на партийном бюро. Пришел Царев. Один выступает, другой, третий. Все клеймят бедного Владимира Ивановича, я смотрю на него, вижу, он весь побагровел, сидит ни жив ни мертв. Думаю, у него будет инфаркт. Я страшно переживал, был уверен, что его уволят. Берет слово Царев. Долго говорит о том, что эго безобразие, как это можно допустить и т. д. и т. п. И вдруг неожиданно заканчивает: «Выговор».

Сам Михаил Иванович с удовольствием выпивал, любил коньяк, но никогда не пьянел и обычно, выпив, начинал читать стихи. Причем он читал потрясающе, мог читать всю ночь. Он очень любил поэзию. Был выдающимся чтецом. Он создал как чтец поэтические циклы Пушкина, чье творчество сопровождало его всю жизнь, Лермонтова, Тютчева, Некрасова.

Царев многим помогал. Помог в трудную минуту и мне получить московскую прописку. То есть если он что-то обещал, то он это делал. Потом я в этот кабинет не заходил и никаких заявлений не подавал. Когда я проработал в театре уже лет двадцать пять, меня вдруг вызвал Царев. Я шел и думал: чем же я

провинился? Поговорили о том о сем. Вдруг неожиданно он меня спрашивает: «Что бы ты хотел сыграть?» Я даже опешил — у нас обычно об этом не спрашивают. Я мгновенно сказал: «Сирано». Мы стали разговаривать дальше. Через полгода он меня опять вызывает и говорит: «У нас будет «Сирано». Ставит Рачик Капланян. На худсовете спросят, кто будет играть Сирано, ты молчи». Так и случилось. То есть понадобилось двадцать пять лет, чтобы он спросил, какая у меня мечта. Значит, я дослужился не до звания, а до того, чтобы меня спросили о мечте. А это не менее почетно. Это знак уважения к партнеру. Больше я о своих мечтах никогда не говорил. Я даже боюсь этого.

Очень важно, что он получил от меня конкретный ответ. Ко мне недавно пришла одна актриса и попросила дать ей роль, хотя бы во втором составе. Я ее назначил. И я уверен, что она сыграет хорошо. Потому что, когда у человека есть желание, это очень важно. Так мое желание понял и Михаил Иванович Царев.

Работалось и жилось ему нелегко. В сезон играли пять новых спектаклей на двух сценах. А играть всегда хочется всем. Поэтому на художественном совете иногда могли загубить хорошую пьесу, если понимали, что в ней нет ролей для определенных актеров. Взять пьесу чуть похуже, но для себя. Поэтому я при первой возможности отказался от худсовета. Именно он рассадник сплетен и интриг. За время пребывания в художественном совете я это прекрасно понял. Критика должна быть открытой.

Михаила Ивановича Царева я считаю своим учителем — он в училище преподавал у нас «художественное слово». На выпускном вечере по его просьбе я прочитал сказку Андерсена. Это была моя дипломная работа. Очевидно, ему понравилось.

Отношения складывались у нас непростые. Я не ходил у него в любимчиках. Иногда выступал против него на собраниях, но тем не менее он сделал мне много хорошего. Он был человеком справедливым. Когда переезжал на новую квартиру, желающих въехать в его прежнюю было немало. Ему представили все кандидатуры, он сам выбрал меня. Надо сказать, что ничего особенного в этой квартире нет. Он ведь мог получить любую квартиру в самом престижном доме. А он жил в трехкомнатной квартире на последнем этаже, и всегда там, как и сейчас, протекала крыша. Широкий человек, не хапуга, он чем-то напоминал барина. Я думаю, у него и накоплений-то не было.

Помню тот момент, когда неожиданно директором театра назначили Виктора Коршунова, а главным режиссером Владимира Андреева. Царев остался как бы не у дел. Ему придумали должность художественного руководителя. Я тогда входил в худсовет, но с нами никто не советовался. Я спросил:

«Михаил Иванович, как вы могли это допустить? Это же ведет к разрушению театра». Он ответил мне: «Можешь мне поверить — я ничего не знал». Страшно было смотреть, как его, уже тяжело больного человека, мордовали на последнем съезде ВТО. Но он мужественно перенес это, а в перерыве ушел и не вернулся на съезд. Говорили, что он, наверное, обиделся, но я-то видел, жили-то в одном доме, что к нему приезжали врачи.

Когда ему предложили стать почетным председателем ВТО, он поблагодарил и отказался. Все события последних лет, конечно, ускорили его смерть. А ведь ВТО организовано артистами Малого театра, и Михаил Иванович получил должность председателя от Александры Александровны Яблочкиной. При этом никогда ничего лишнего для Малого театра не брал.

Царев любил говорить: «Малый театр — большой корабль. Пока мы его развернем направо, все изменится. Пока налево — тоже. Будем идти вперед». Он не поворачивал ни направо, ни налево. Шел своим курсом и по возможности что-то ставил. Или, наоборот, старался не ставить пьесы, которые ему навязывали. Конечно, и у нас шли «рекомендованные», *по* такое уж было время! Я стараюсь следовать его завету и вести театр своим курсом, не сворачивая в стороны.

ИВАН ЛЮБЕЗНОВ

Еще студентом я видел его во многих спектаклях. Отлично помню его Прохора Храпова в «Вассе Железновой» — этакого жизнелюбца и охальника, не знающего удержу и запрета.

Потом мне посчастливилось играть с ним во многих пьесах: «Свои люди — сочтемся», «Неравный бой», «Ревизор», «Пучина» и других. Первый раз я встретился с ним на сцепе в спектакле «Порт-Артур». Меня ввели в него, когда я был студентом. Мы, студенты, играли солдат, охраняющих батарею, а Иван Александрович Любезнов — нашего командира. Он показывал нам высочайший уровень актерской техники. К примеру, в конце одной сцены, перед своим уходом, он нам тихо говорил: «Сейчас будут аплодисменты». И на уход он действительно делал аплодисменты. А иногда в конце этой же сцены, когда мы уже замирали в ожидании аплодисментов, он говорил: «Не будет» — и аплодисментов не было. Он варьировал, точно рассчитывал все темпоритмы. Профессионал высочайшего класса, артист необыкновенный, своеобразный. Перед началом спектакля всегда собирал вокруг себя молодежь и рассказывал смешные истории. Потом говорил: «Подождите секундочку». Убегал на сцену, казалось, что главное оставалось здесь, но это была видимость. Главное для него оставалось, конечно, на сцене. Именно таким образом он настраивался, готовил себя к выходу. Потому что для любого артиста сцена — это жизнь. И радость, и горе, и его дом, и его семья.

У каждого артиста свои приемы. Дарья Васильевна Зеркалова, например, готовилась по-иному. Когда я пришел в театр, она играла только в одном спектакле — «Веер леди Уиндермеер». Спектакль шел не первый сезон. Дарья Васильевна приходила за два-три часа до начала спектакля и начинала гримироваться. У нее все было рассчитано по секундам, но тем не менее каждый раз она выходила из гримуборной в последнюю минуту. Прибегал взволнованный помощник, кругом лихорадочная обстановка, всем казалось, что она опоздает. Она бежала со второго этажа, от своей уборной, за ней мчался костюмер, на ходу поправлял костюм, она, запыхавшись, вбегала на сцену — и раздавались аплодисменты. Всегда. На сцене она вязала такие кружева, что молодежь всегда прибегала смотреть.

Я обычно студентам, перед выходом на сцену, советую: «К памятнику Щепкина, а потом бегом на четвертый этаж». Эго можно рассматривать как юмор, хотя иногда это действительно помогает найти нужную тональность. Еще мальчишкой я видел

актера Папазяна, прославившегося своим Отелло Рассказывали, что перед спектаклем «Отелло» он ходил за кулисами и сам себе на разные лады повторял: «Папазян — плохой актер? Папазян — плохой актер?» И выходил на сцену уже готовый.

Я, например, всегда долго примеряюсь к роли, ничего не читаю о ней. Хочу сам понять, что хотел сказать автор Стоит мне это понять, на этот стержень, как на шампур, нанизывается «мясо», добавляется «лук» и получается вкусный «шашлык» Может быть другие актеры действуют совсем иначе. Все мы разные.

Мне выпало счастье играть с Любезновым в нескольких спектаклях. В «Ревизоре», поставленном Ильинским, он играл моего слугу. Его Осип большой ладный мужик с круглой, коротко стриженной головой и могучими плечами Внешне он походил на большого ладного крестьянина, по ошибке оказавшегося в городе. Казалось, природа приготовила его для тяжелого крестьянского труда, для жизни в деревне, но судьба распорядилась иначе — этот богатырь отдан в услужение какому-то «фитюльке» и вынужден, вместо того чтобы выходить по ранней росе с косой, бегать в лавочку, чтобы выпросить какой-нибудь снеди.

В «Пучине» он играл моего тестя Боровцова. Задолго до этого в другой пьесе Александра Николаевича Островского «Свои люди — сочтемся», где был занят и я, он тоже играл купца — Самсона Силыча Большова. Кажется, об этом характере, вошедшем в хрестоматии, известно все. А Любезнов играл Большова так, будто открыл в нем нечто новое, никому не ведомое. Его Самсон привлекал внимание не чудаковатой внешностью, а направленностью темперамента. Вместо приземистого крепыша самодура с традиционной медно-коричневой бородой, на сцене появлялся человек сравнительно молодой, стройный, подтянутый. Фантазер и мечтатель из деловой купе ческой Москвы, загоревшийся мечтой о неслыханном богатстве, искренне увлеченный своими планами мнимого банкротства. Его Большов человек, готовый на все, лишь бы уесть кредиторов, обвести их вокруг пальца. Для Большова собственная дочь Липочка просто шахматная фигура, которую можно выгодно передвинуть, чтобы выиграть опасную игру.

1938 г. Чита. Городской сад. С мамой

1940 г. С отцом на Черном море

Отец Мефодий Викторович Соломин

Мать, Зинаида Ананьевна Рябцева

Десятиклассник Юрии Соломин (второй ряд, третий слева)

1954 г. Студент второго курса Театрального училища им. М.С. Щепкина Юрий Соломин с будущей женой Ольгой

1949 г. Спектакль самодеятельного театра «Молодая гвардия».

В роли немецкого офицера

1953 г. Студент Театрального училища им. М.С. Щепкина. Первый курс

Первая работа в Малом театре. Спектакль «Иван Грозный» Ремесленник

Дипломный спектакль «Федька-есаул». Дед Лешка

1957 г. Дипломный спектакль «Чайка». Треплев

После спектакля «Чайка» с В.Н Пашенной и И.В. Полонской

1956 г. Малый театр. Спектакль «Порт-Артур: Молодой солдат

1957 г Спектакль Малого театра «Когда горит сердце». Безайс

1958 г Спектакль Малого театра «Свои люди — сочтемся» Тишка

1960 г Спектакль «Неравный бой». Слава
1957 г Спектакль «Веер леди Уиндермеер»

1963 г. Спектакль «Украли консула?». Пэпино

1966 г Спектакль '“Ревизор» Хлестаков Ю Соломин Осип И Любезное

1973 г. Спектакль «Пучина».
Ю. Соломин, Е. Гоголева,
И. Любезнов

1976 г. Спектакль
«Ун[illegible]ые и оскорбленные».
Иван Петрович — Ю. Соломин
Князь — Н. Подгорный

1957 г. Все еще впереди

В «Пучине» же, где он тоже играл купца, ника кого

повторения нет и в помине. Любезнов играл Боровцова умнейшим и хитрейшим в купеческом Зарядье, этаким философом наживы, поэтом грабежа, теоретиком ежедневного обмана. В азарте стяжательства он, конечно, сродни Большову, только тот проще и наивней. Боровцов же полон лицедейства он может ограбить человека и при этом сделать вид, что все идет по совести. Погубив своего зятя и внуков, он с таким неповторимым подтекстом говорил: «Чужие мы что ли?» вроде бы даже смущался своей щедрости, широты своей души и от этого становился еще страшнее.

В первом действии внешний облик его героя вое принимался несколько неожиданно — он был молодцеват и импозантен. Ему всего-то сорок с небольшим и одет он не в ветхозаветные купеческие одеяния, а в модную поддевку и накрахмаленную рубашку. В последнем же действии у него и следа не оставалось от былой импозантности, вместо накрахмаленной рубашки на нем была бесформенная хламида обитателя Хитрова рынка, но как колоритен его Боровцов, как проникновенно он говорил: «Возьмите все, только душеньку отпустите!» В этом весь характер этого человека, искренне считавшего себя невинной жертвой.

Спектакль «Пучина» шел на фоне фотопанорамы старой Москвы, и когда Иван Александрович Любезнов, покидая дом загубленного им Кисельникова, поднимался вверх по лестнице, казалось, что он растворялся на улице, запечатленной на старом снимке. Такова была достоверность созданного им образа. Он казался документом эпохи, персонажем с подлинного снимка.

Мне кажется, его пристрастие к постижению характера во всей его полноте, его великолепное владение русской речью, его склонность находить в комедии драму, а в драме — комедию, совмещать смешное и печальное, его умение разглядеть за привычной физиономией купца нечто более значительное, чем кажется на первый взгляд, — все это как раз и есть то насущное, что требуется от актера, играющего Островского сегодня.

Любезнов превосходно владел словом, чувствовал музыку речи каждого персонажа, виртуозно «жонглировал» маленькими, сверкающими на солнце словечками, которые драматург находил для своего персонажа.

Иван Александрович был человеком общительным. Рассказывал массу историй. Причем иногда одну и ту же историю он мог рассказать по-разному, но каждый раз звучало это произведением искусства. Замечательный рассказчик. И это его качество тоже реализовалось на сцене. Он был великолепным чтецом. Записи его выступлений, я думаю, сохранились, хотя сейчас, к сожалению, их можно редко услышать. А раньше его

чтение юмористических рассказов, а главное басен, украшало любой самый престижный концерт.

Так получилось, что я часто участвовал с ним во многих концертах. Буквально через пару лет после того, как пришел работать в театр, я стал принимать в них участие. Например, вместе с Виктором Коршуновым играли комедийную сцену из спектакля «Чудесный сплав», с Виктором Хохряковым и Виктором Борцовым — из спектакля «Украли консула». Тогда модной и престижной площадкой считали Колонный зал. В концертах всегда участвовали «первачи» — Ильинский, Жаров, Царев, Гоголева, Владиславский, Кенигсон, Свстловидов, Доронин, Любезнов, Кторов, Прудкин, Грибов, Петкер — и молодежь. Даже если один из них участвовал, это ко многому обязывало. У Ильинского и у Любезнова мы учились. На эстраде не каждый может выступать. Я где-то прочитал, как Чарли Чаплин, когда его спросили, почему у него такой успех, хотя он работает всего семь минут на сцене, ответил, что на эстраде нельзя работать больше семи минут. Я твердо знаю, что если это не мой творческий вечер, то больше пяти — семи минут работать нельзя. Даже когда тебя вызывают на бис, нужно вовремя остановиться, иначе снижается уровень.

Номер Любезнова всегда был шлягером. В баснях разных поэтов одних зайцев было более десятка, и Любезнов умудрялся читать так, что все они были разные. Он всегда говорил, что для него басня — это тот же спектакль, только маленький. И, читая басню, он мысленно представляет себе, в каких декорациях идут сцены этого спектакля, как одеты и загримированы его герои. Короче говоря, он не читал басни, он их играл, и играл великолепно.

ЕЛЕНА ГОГОЛЕВА

Без Елены Николаевны Гоголевой невозможно представить Малый театр, да не только Малый театр, а вообще театральную Москву. Когда я впервые увидел ее, она была необыкновенно красивой. Одевалась неброско, но всегда элегантно, и всегда ходила с брошью Ермоловой. Мне кажется, она с ней не расставалась. Но, кроме замечательной красоты, Бог наделил ее и обаянием, и артистизмом, и голосом глубоким, низким, звучным, то нежным, то властным, да к тому же недюжинным талантом.

Я видел ее во всех спектаклях — прекрасно помню Мурзавецкую, хватающуюся, как утопающий за соломинку, за возможность женить племянника на богатой и безвольной Купавиной в «Волках и овцах», Хлестову — московскую крепостницу, властную, веселую, готовую пожурить и высказаться весьма резко, — в «Горе от ума», мать Шарля Бовари в «Мадам Бовари», фрау Петерс в «Перед заходом солнца».

Правда, складывалось как-то так, что играть вместе нам долго не приходилось. Однажды во время гастролей в Одессе она подошла ко мне и сказала, что ей нечего читать, а без этого она чувствует себя несчастным человеком, и спросила, нет ли у меня какой-нибудь интересной книги. Я предложил ей на выбор несколько, и после этого мы стали общаться. Сблизил же нас спектакль «Пучина», где я играл Кисельникова, а она мою мать, Анну Устиновну. Елена Николаевна очень боялась этой роли. До этого она всегда играла героинь, а тут уже возрастная роль, к тому же непривычная для нее.

Ей казалось невозможным после герцогинь играть простую, забитую жизнью женщину. Ей были неприятны даже лексика и мелодика этой роли. Она все время боялась, что не сможет сыграть, — ощущала какой-то внутренний дискомфорт. Она не считала себя актрисой театра Островского. Все эти купчихи и свахи были не для нее. Она много играла в пьесах Островского, но всегда дворянок. И Лидия в «Бешеных деньгах», и Лариса в «Бесприданнице», и Елена в «Женитьбе Бальзаминова», и Неги-на в «Талантах и поклонниках», и Кручинина в «Без вины виноватых», даже полусумасшедшая Барыня в «Грозе» — барыни и барышни. В Елене Николаевне крепко сидела романтическая линия. А тут роль Анны Устиновны в «Пучине» — характер простой русской женщины, погруженной в трясину замоскворецкого быта. Это потребовало определенной ломки привычной манеры исполнения.

Она попыталась отказаться от этой роли, но Михаил

Иванович Царев уговорил-таки ее начать репетиции. Он убеждал ее по-товарищески, говорил, что, поскольку сейчас других ролей у нее нет, надо попробовать, и пообещал, что, если ей будет уж совсем невмоготу, он ее от этой роли освободит.

Может быть, она наживала в себе отношение ко мне, может быть, я ей не был очень противен, но у нас завязались какие-то теплые отношения. Роль Кисельникова в «Пучине» довольно сложная. Ее, конечно, как и любую другую, надо выносить в себе. И тут бывает, что всех двадцати четырех часов в сутки мало. Елена Николаевна Гоголева могла позвонить мне поздно вечером: «Я забыла сказать, может, не стоит тебе делать то-то или то-то». Значит, не только я не могу уснуть, думая о роли, но и она думала обо мне…

Мы много вместе репетировали. Поначалу Елена Николаевна растерялась. Но Васильев был прекрасным режиссером и педагогом. Он сумел создать атмосферу спектакля. У меня там большой монолог о жизни. Мы все время репетировали другие сцены, а до этого монолога никак не доходили. Я уже стал волноваться и опасаться, что мы так и не сумеем подготовить эту сцену. Но это оказался специально продуманный режиссерский ход. Он готовил меня к важному монологу почти до генеральной репетиции. Спектакль имел большой успех. Его прекрасно принимали, и, надо отдать должное скромности Елены Николаевны, что до тех пор, пока я не выходил на поклоны один, она никогда не выходила. Мне же это казалось неудобным и несправедливым. Но и она, и Любезнов, который тоже прекрасно играл в спектакле, выходили на поклоны всегда после меня.

Когда «Пучину» снимали для телевидения, Елена Николаевна очень волновалась и робела. Просила меня подсказывать, как держаться перед камерой, как надо себя вести в той или иной ситуации, и благодарила за поддержку.

К сожалению, в кино она снималась очень мало. Пробовали ее на роль графини Ростовой в «Войне и мире». Ей очень хотелось сыграть там, но утвердили другую актрису. Вообще же тогда актеры довольно резко делились на театральных и киношных. Артисты, у которых было уже имя в театре, относились к кинематографу скептически. Они считали, что театральное искусство намного выше. В кино все-таки главенствующая роль принадлежит режиссеру и оператору, а в театре — режиссеру и артисту, а может быть, артисту и режиссеру. Елена Николаевна сниматься не любила. Она говорила: «Я не понимаю этого — повернись сюда, повернись туда. Это все равно что птице связать крылья и сказать: лети!» Она и мне говорила: «Ты много снимаешься. Ты не имеешь права так много сниматься». Она

считала, что я все силы должен отдавать только театру. И Вера Николаевна Пашенная тоже не любила кино. Она говорила: «Я не могу — сначала снимают, как я умираю, а потом — как рождаюсь».

После «Пучины» мы с Гоголевой подружились. Я часто бывал у нее дома. Иногда подвозил ее, благо жили мы тогда недалеко друг от друга: я — на Петровке, а она — на улице Чехова. Когда приходил к ней, мы пили чай. В то время я был еще районным депутатом, и мне удалось добиться, чтобы для наших артистов выделили двенадцать продуктовых заказов. Теперь многим, йаверное, даже трудно понять, что это такое. Но в эпоху тотального дефицита эти заказы сильно выручали. Тогда их надо было действительно добиваться. Елена Николаевна Гоголева входила в число тех, кто мог получить заказ. Елена Николаевна и ее муж Семен Исаакович Каминка были людьми немолодыми. Он недавно перенес инфаркт, она тоже неважно себя чувствовала, поэтому заказы им относил либо я, либо моя жена с дочкой.

У Елены Николаевны было много книг, старинная мебель красного дерева и уйма подарков от военных — каких-то танков, самолетов, пушек. Помню необыкновенную вазу — огромную, состоящую из нескольких частей. Верхнюю часть украшали чудесные цветы, а внизу — табличка с поздравлением министра обороны Родиона Яковлевича Малиновского и его подпись.

Она любила угощать, особенно вкусными были пирожки, которые пекла ее домработница. У самой Елены Николаевны на стряпню времени не хватало. Она была занята не только в театре. Многие годы возглавляла Центральную комиссию по культурному шефству над Вооруженными Силами СССР и отдавала этой работе много времени и сил. А началось все с фронтовых концертов. Она поддерживала отношения со многими фронтовиками. Они часто присылали ей письма, а она старалась отвечать на них. Елена Николаевна считала работу в этой комиссии очень важной. Ездила к пограничникам на самые отдаленные заставы — за Полярный круг, в Белоруссию, Молдавию. Никогда не считалась ни с временем, ни со своим здоровьем. Посещала подводные лодки, сторожевые корабли, тральщики.

Я несколько раз ездил с ней в воинские части с концертами, и всегда меня поражали ее общительность и демократизм. После концерта, когда командование принимало нас, она сидела во главе стола. Вместе со всеми выпивала. Мы называли ее «наш генерал».

Когда я уехал на Дальний Восток сниматься в «Дерсу Узала», она часто присылала мне письма. Писала, что скучает без меня, и подробно описывала все события в Малом. Так что благодаря ей я

был в курсе всех наших театральных событий.

В последние годы она уже сильно болела и играла мало. 1978 году исполнилось шестьдесят лет ее работы в Малом театре. К ее юбилею режиссер Борис Львов-Анохин принес французскую комедию Жана Сармана «Мамуре». Героине пьесы Мамуре сто шесть лет, Гоголева играла ее блестяще, причем надо учесть, что роль была комедийная, а Елена Николаевна всегда играла роли драматические, даже трагические, но она не побоялась в своем преклонном возрасте пойти на эксперимент. Елена Николаевна испытывала глубокую признательность к Львову-Анохину за роль в этой изящной пьесе, принесшей ей большой успех, и очень помогала ему. Я же этого режиссера не очень воспринимал, хотя спектакль «Мамуре» мне нравился. В результате мы перестали общаться с Еленой Николаевной. Последняя ее роль — вдова художника Астахова в спектакле «Картина» по Даниилу Гранину. Роль маленькая, всего несколько слов. Сцена, в которой занята Гоголева, шла менее десяти минут, но как проникновенно она играла ее, говорила, что многое «додумала» из прошлой жизни Астаховой — ее юности, любви к Астахову и его искусству, того, о чем в романе Гранина ничего не сказано.

В последних спектаклях она играла уже с сильнейшей травмой — сломала шейку бедра. Ее чуть ли не на руках приносили в театр. Как-то я зашел к ней в уборную и стал уговаривать продолжать играть, потому что понимал, что, если актер не выходит на сцену, для него это смерть. Она заплакала. Этот разговор и стал нашим с ней примирением.

ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ

Встреча с Ильинским — особая страница в моей биографии. Еще мальчишкой я по нескольку раз бегал на все фильмы с его участием, безмерно восхищаясь им, и, конечно, даже не предполагал, что когда-нибудь выйду с ним на сцену.

В Малый театр он пришел сложившимся мастером и баловнем славы, Ильинским — любимцем кино. Его популярность после фильмов «Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах» и «Праздник святого Йоргена» была поистине всенародной, но это как-то ничуть не мешало ему оставаться чрезвычайно скромным человеком. Помню, однажды он принес на репетицию пакет яблок апорт. Яблоки были огромные, красивые. Оказывается, он шел по улице и его окликнула какая-то продавщица. Ильинский подошел. Она призналась, что его поклонница, и попросила взять в подарок яблоки. Смущаясь, он взял эти яблоки, а на прощанье услышал: «До свидания, Аркадий Райкин. Я вас очень люблю». Его это не огорчило. Он угощал всех нас этими великолепными яблоками и смеялся до слез.

Его Бывалов стал нарицательной фигурой. Ильинского любили и знали все. Не был исключением и Сталин. Игорь Владимирович рассказывал нам такую историю. После фильма «Волга-Волга» его вместе с другими известными людьми пригласили в Кремль на правительственный обед. По залу с бокалом вина ходил Иосиф Виссарионович Сталин. Он подошел к столу, где сидел Игорь Владимирович, и сказал: «Давайте выпьем, товарищ Вывалов!» — и поднял бокал, чтобы чокнуться, а надо сказать, что Игорь Владимирович вообще никогда ни капли не пил. Он стал это объяснять Сталину, а тот настаивал: «Вы — бюрократ, я — бюрократ. Давайте выпьем вместе!» И оп вынужден был первый раз в жизни выпить шампанского.

Один из критиков точно заметил, что талант Ильинского подобен самоцвету, переходившему из рук в руки разных мастеров-гранильщиков. Чем больше пробовали они на нем различные приемы гранения, тем сильнее проявлялась его природная игра…

Конечно, он непревзойденный комедийный актер. Его Бывалова и Огурцова помнят все, может быть, поэтому исполнение им трагического образа Акима во «Власти тьмы» для многих стало неожиданностью. Внешне это невзрачный, лохматый, сивобородый, слегка ссутулившийся от многолетнего тяжкого крестьянского труда мужичок, к тому же весьма косноязычный, но его молчание было красноречивее любого

обличительного монолога. Когда в избе куражился его сын Никита, из-за него ссорились бабы и все это видела девочка Анютка, Аким Ильинского молча сидел на печи, но невозможно забыть его долгий укоряющий взгляд. Ильинский сам по себе — целый театр. Он — мастер трюковой буффонады — смог неподражаемо создать и образы трагические. О его последних ролях — Толстого в «Возвращении на круги своя» и Фирса в «Вишневом саде» — хочется сказать особо. Когда Игорь Владимирович выходил на сцену в черной блузе, подпоясанной ремнем, с лицом суровым и по-толстовски освещенным светом напряженной внутренней духовной работы, появлялось полное ощущение, что ты видишь живого Толстого. Пластика и схожесть общеизвестных портретов и фотографий последних лет писателя настолько вошли в «плоть и кровь» артиста, что для него стало главным проникновение во «внутреннего» Толстого. И тут он достигал трагических вершин.

А как прекрасно он играл свою последнюю роль — Фирса в «Вишневом саде». Его Фирс — единственный человек, который твердо знает, в чем его долг, а потому не боится ни продажи вишневого сада, ни собственной смерти. Именно эта, казалось бы, маленькая роль благодаря мастерству Игоря Владимировича становилась чуть ли не главной. А ведь нельзя забывать, что он, ослепленный огнями рампы, порой терял ориентацию на сцене, но это нисколько не отражалось на силе его воздействия на зрителей.

Ильинский не зря считался неслыханным виртуозом. Невозможно объяснить словами его артистическую технику — ею можно только бесконечно восхищаться. Как неподражаемо читал он басни Крылова, Маршака, Михалкова. А история бесхитростной любви Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича в его исполнении стала истинным шедевром. Как жаль, что телевидение не показывает «Старосветских помещиков» и молодые люди не могут, как и мы, насладиться непревзойденным мастерством Ильинского.

Одно время мы с ним жили в одном доме на Петровке. В последние годы он очень плохо видел, почти ослеп. У него жила собачка, тоже старенькая. Помню, как он выходил в спортивном костюме гулять с ней, а я выходил гулять со своим псом. Часто мы выходили в одно время, и я мог наблюдать за ним, а он меня не видел. Видеть его согбенным, с трудом передвигающимся было непереносимо больно.

МИХАИЛ ЖАРОВ

Популярность его не знала границ. В этом смысле с ним могли сравниться очень немногие, даже замечательные артисты. Его знали и любили зрители всех поколений. Как-то он вспоминал очень показательный эпизод. Во время войны ему пришлось выступать в Центральном московском госпитале. К нему подошел главный врач и попросил подойти к тяжело раненному летчику. Тот находился в тяжелейшей депрессии и ни на что не реагировал. Они зашли в палату и увидели человека с забинтованной головой, сквозь узкую щель бинтов виднелись плотно сомкнутые глаза. Врач наклонился к нему и сказал: «Вас пришел навестить артист Михаил Жаров». Человек медленно-медленно приоткрыл глаза и… улыбнулся. Михаил Иванович наклонился к нему и тихо стал рассказывать какую-то смешную историю. Летчик слушал, и постепенно в его глазах пробуждалась жизнь. Когда Жаров вышел из палаты, врач сказал ему: «Это чудо! Вы сделали то, что не могла сделать медицина».

У Михаила Жарова репутация комедийного актера. Это, конечно, верно, хотя он мог блистательно сыграть и драматические роли, но всех его героев всегда объединяли качества и самого актера — жизнелюбие, удаль, широта души. Причем жизнелюбие блистало и когда он играл благородных, сильных людей и натур слабодушных. Само видимое удовольствие, с которым он исполнял любую роль, создавало особую оптимистическую, часто веселую, юмористическую тональность. Художественный оптимизм Жарова просвечивал во всех его образах, даже тех, что по замыслу насыщены внутренним драматизмом.

Михаил Иванович никогда не стремился стать внешне неузнаваемым. Зритель сразу и безошибочно узнавал его по внешним приметам — характерному лицу, обаятельной улыбке, кипучему темпераменту, выразительному жесту. Каждый из его героев говорил знакомым жаровским голосом — он не старался менять его, улыбался знакомой жаровской улыбкой, а люди возникали совсем разные, не похожие друг на друга. За его «безыскусственностью» скрывалось большое искусство, за легкостью игры — огромный труд.

Жизненная энергия Жарова поражала. Он успевал не только играть на сцене, в кино, выступать в концертах, но долгие годы работал директором Дома актера. Причем любая официальная встреча, любое мероприятие, если в нем участвовал Михаил Иванович, превращались в теплую дружескую беседу. Он всегда

умел создать атмосферу непринужденности, найти общий язык с любой аудиторией, придать задушевный тон каждому разговору.

Я его застал уже немолодым, больным, но он все равно оставался обаятельным человеком. Смешливым, заводным. Меня поражало, что он при всей своей популярности, как и другие наши актеры, добра, что называется, не нажил. Помню, когда я еще состоял в художественном совете, Жаров пришел после длительной болезни и попросил дать ему сыграть спектакль, потому что он после долгого пребывания на больничном не мог рассчитывать на зарплату. Конечно, мы все сделали, но я помню, как он говорил, помню его больные несчастные глаза, и у меня и сейчас сжимается сердце.

Одно время он был секретарем партийной организации. Как-то на гастролях в Казахстане играли «Ревизора». Спектакль шел на ура. Нас прекрасно принимали. Чуть ли не на руках носили. Потом прошел слух, слух этот шел, кажется, именно от Жарова, как человека информированного, что нам с Весником, прекрасно игравшим Городничего, дадут звания. Веснику — народного артиста Казахстана, мне — заслуженного. Наш директор Анатолий Андреевич Колеватов прибежал, сказал: «Ребята, накрывайте стол. Завтра вам дадут звания». Стол-то мы накрыли, но никаких званий нам не дали. Так что Михаил Иванович поторопился. Первое свое звание я получил только в 1972 году. Произошло это так. На съемках я подхватил радикулит, передвигался с трудом, с костылями. Доковылял до театра на сбор труппы, зашел в лифт. Вдруг смотрю, идет Фурцева и тоже входит в лифт. Она спрашивает: «Чего это ты?» Я объяснил, что у меня радикулит, а недели через две я получил звание заслуженного артиста. Довольно скоро, в 1974 году, отмечалось стопятидесятилетие театра. Я в это время снимался в кино, в «Дерсу Узала», и жил на Дальнем Востоке. Под юбилей звания давались многим. Я ни на что не претендовал и ничего не ждал. Вдруг утром, часов в шесть, раздался звонок. Я вскочил, думал, что-то случилось дома. Оказалось, звонил Женя Синицын, мы с ним вместе учились, а к тому времени он стал известным журналистом, он-то и сообщил первым, что мне присвоили звание народного артиста России. Потом прошло еще пятнадцать лет, прежде чем дали звание народного СССР. Его не утверждали девять лет — по какой причине, не знаю. Я особо не переживал, мне и без звания популярности хватало.

БОРИС БАБОЧКИН

Борис Андреевич Бабочкин пришел в Малый уже зрелым мастером, давно утвердившим себя и на сцене, и на экране. Уже сыгравшим Чапаева. Наверное, слава уже утомила его, и он как будто избегал ролей, специально для него написанных и обещавших легкий успех. Так, из горьковского репертуара он облюбовал не «На дне» или «Егора Булычова», имевшие огромный сценический успех, а «Дачников», от которых в свое время отказался даже МХАТ, затем «Достигаева и других» и «Фальшивую монету». Он первым поставил в Малом чеховского «Иванова» и блистательно сыграл самого Иванова. Невозможно забыть его усталое лицо и тоскующие глаза в этом спектакле.

Мне довелось сыграть с ним лишь в одном спектакле — «Ревизоре» в постановке Игоря Ильинского, где он неожиданно и смешно играл Почтмейстера.

В 1974 году Бабочкин поставил «Грозу» и сам сыграл Кулигина. Борис Андреевич предложил мне роль Бориса. Я отказался.

Может быть, сделал это зря, и если бы согласился, то получилась бы интересная работа. Но сложилось так, что незадолго до этого Борис Андреевич раскритиковал меня за Кисельникова в «Пучине». Я думаю, что ему моя работа понравилась, но он завелся и стал показывать на художественном совете, как надо играть. Я ответил ему, что, если бы ему пришлось играть Кисельникова, то он играл бы так, а я играю по-своему. Вскоре после этого он и предложил мне роль Бориса. Я все еще был обижен и отказался. Потом боялся встречаться с ним. Мне было как-то неудобно. Когда его видел в коридоре, то быстро проходил, чтобы не встретиться. Слава Богу, что незадолго до его смерти мы помирились. Это было во время Московского фестиваля, когда мы с Мунзуком получили премию. Я случайно встретил Бориса Андреевича, он поздравил меня, и мы сели рядом, а буквально через несколько дней его не стало.

ОТ САПОЖНИКА ДО ЦАРЯ

Я уже писал, что в первые годы работы в театре я играл много. Были роли эпизодические, были и главные, но в основном — вводы.

Первой же крупной моей удачей стал спектакль «Украли консула» по пьесе Георгия Мдивани. До этого у нас в театре уже шли его пьесы. Когда он принес эту, вся труппа собралась на читку. Затем, как обычно, началось обсуждение. Надо сказать, что пьеса эта по тем временам была необычной — политический детектив с похищением, да еще комедия, написанная классно, автору удалось даже ухватить итальянские темпоритмы. Сюжет работал сам на себя, причем основывался на реальных событиях. Итальянские студенты украли в Милане консула фашистской Испании. Они рассчитывали, что в обмен на этого дипломата франкистское правительство освободит из тюрьмы их товарища, приговоренного к смертной казни студента-антифашиста, взорвавшего скульптурное изображение генерала Франко и распространявшего антиправительственные листовки. Об этом факте писали газеты. Он и послужил драматургу Георгию Мдивани поводом для создания политически острой и психологически топкой комедии «Украли консула».

Началось обсуждение; представьте картину: сидят сто тридцать человек, а в пьесе всего десять ролей, причем главные герои — молодые. Многие, наверное процентов восемьдесят присутствующих, стали придираться к пьесе, искать в ней недостатки, спрашивать, зачем она нужна нашему театру. Думаю, очень во многом эту критику можно было объяснить тем, что люди понимали — для них ролей в этой пьесе нет. Я — тогда совсем молодой артист — не имел права голоса, но тут не выдержал, выступил и сказал, что мне эта пьеса очень нравится. Я за то, чтобы ее ставить. Говорил эго без задней мысли, вовсе не надеясь, что мне дадут в ней роль, хотя отлично понимал, что сыграть в ней смог бы. Мне действительно сразу понравилась пьеса. К счастью, ее все-таки утвердили. Распределили роли, и я стал исполнителем главного героя. Я играл сапожника Пэпино, в доме которого и был украденный консул. Роль очень искрометная, темпераментная. Она требовала большой физической нагрузки — я бегал, прыгал, танцевал, залезал на второй этаж по колонне. Репетиции проходили замечательно и очень весело. Иногда бывало, конечно, так, что кто-то из артистов пытался «тянуть одеяло на себя», тогда возникали разногласия, и арбитром обычно выступал сам автор — Георгий Мдивани. Он

обычно вставал на мою сторону, брал под свою опеку. Помню, он даже сказал кому-то из моих партнеров: «Не трогайте его».

Моя жизнь сложилась так, что мне редко приходилось общаться с драматургами. С Георгием Мдивани мы виделись с удовольствием. Я бывал и у пего дома. Он оказался гостеприимным и добрым человеком. Мы испытывали но отношению друг к другу искреннюю симпатию. Поставил спектакль молодой режиссер Владимир Монахов, до этого выпустивший «Перед ужином» Виктора Розова. Режиссер избрал для спектакля форму карнавала, и представление получилось веселое, непосредственное. На сцене шумел настоящий итальянский дворик.

В спектакле были заняты прекрасные актеры — консула играли Николай Светловидов и Евгений Весник, полицейского Антонио — Владимир Ке-нигсон и Виктор Хохряков. Антонио, напыщенный, важный, упоенный сознанием своей власти, но совершенно беспомощный, был очень смешным. Виктор Борцов изображал студента Чино — человека смелого, энергичного, решительного, вокруг которого и сплачиваются герои. Я играл сапожника Пэ-пино.

Спектакль шел в филиале более десяти лет и имел бешеный успех. Иногда он шел пять дней подряд. Я сыграл его пятьсот раз. Потом сам отказался от роли — мне уже стало тяжело. Ввели другого актера, и спектакль еще какое-то время продержался.

У актеров в жизни все очень связано — благодаря этой роли я смог получить потом роль Хлестакова. Пэпипо был моей первой комедийной ролью. Наверное, никто от меня этого не ожидал, хотя я-то всегда знал, что могу играть роли комедийные и характерные. Во мне же почему-то видели только социальных героев, сугубо положительных. Мне приходилось доказывать, что я могу играть не только их. Очень трудно преодолевать устоявшиеся штампы. В кино я сыграл только две характерные роли — в «Летучей мыши» и в «Обыкновенном чуде». Очень жаль, что множество комедийных ролей прошло мимо меня и в театре.

Из рецензий

…В роли «холодного» сапожника Пэпино Юрий Соломин нашел и живой комедийный темперамент, и психологическую глубину характера.

Вл. Пименов. Разящая сила смеха. — Правда, 1964, 27 марта.

Юрий Соломин создает очень обаятельный образ итальянского парня Пэпино, простого, бесхитростного, но в то же

время твердого и сильного в своей вере в святость борьбы против фашизма. Пэпино — Соломин так трогает и привлекает своей искренностью, что сразу завоевывает симпатии зрителей, которые с нескрываемым участием следят за каждым его движением.

С. Челидзе. Веселая, остроумная комедия. — Вечерний Тбилиси, 1964, 4 июля.

Рельефный, словно выхваченный из жизни, образ сапожника Пэпино создает Юрий Соломин. Молодой актер, недавно вошедший в состав труппы старейшего русского театра, играет порученную ему роль с полной отдачей. Находясь все время в гуще событий, его Пэпино захватывает зрителей искренностью проявления своих чувств.

Похищение с улыбкой. — Молодежь Грузии, 1964, 4 июля.

ХЛЕСТАКОВ

Совершенно неожиданно в 1964 году Игорь Ильинский предложил мне роль Хлестакова. До этого я играл в основном роли современников — то наших, отечественных, в пьесах Виктора Розова, то итальянского сапожника в пьесе Георгия Мдивани «Украли консула». Игорь Владимирович, конечно, видел эту работу. Как-то случайно мы встретились с ним в коридоре. Ильинский стал почему-то пристально вглядываться в меня, а потом как-то нерешительно, словно стесняясь, спросил, не буду ли я против, если он займет меня в «Ревизоре». «А кого играть?» — спросил я не без удивления. «Хлестакова», — твердо ответил Игорь Владимирович, как если бы это был для него уже давно решенный вопрос. Меня это несколько удивило, но мы все-таки поговорили немного о «Ревизоре» и разошлись.

Прошло какое-то время, чуть ли не год. В театре объявляют, что Ильинский приступает к постановке «Ревизора». Я читаю распределение ролей и с изумлением вижу, что назначен на роль Хлестакова.

Отношение к пьесе Гоголя у Ильинского было особое — именно Хлестаковым дебютировал он в 1938 году на сцене нашего театра и играл эту роль уникально. Бок о бок с «Ревизором» он провел в Малом театре четверть века и считал эту пьесу живой, действенной и в наше время.

Актерский состав говорит о многом: сам Ильинский играл Городничего, Бабочкин — Почтмейстера, Хохряков — Землянику, Владиславский — Хло-нова, Карпович-Валуа — Ляикиа-Тяпкипа, Любезное — Осипа, Шатрова — унтер-офицерскую жену, Еремеева — Анну Андреевну, Светловидов — Добчинского.

Думаю, мало кто серьезно верил, что я смогу сыграть Хлестакова.

За более чем столетнюю сценическую жизнь в Малом здесь сложились твердые, почти канонические представления о характере Ивана Александровича. Его играли такие корифеи, как Михаил Садовский, Александр Остужев.

Но я всю жизнь помнил слова Веры Николаевны Пашенной: «Актера делает роль. Если роль хорошая, это уже пятьдесят процентов успеха. Остальные двадцать — режиссера, а тридцать — папы и мамы». Роль Хлестакова не просто хорошая, она — потрясающая, но достойно сыграть ее после таких замечательных актеров, как Михаил Чехов, Степан Кузнецов, Игорь Ильинский, необычайно сложно. Я много слышал о различных постановках «Ревизора». Владимир Александрович Владиславский рассказывал

мне, как он играл в «Ревизоре» вместе с Михаилом Чеховым. Михаил Чехов играл Хлестакова, а Степан Кузнецов — Городничего. Оба — любимцы публики. Оба всегда привыкли уходить под аплодисменты. В сцене, когда Городничий приходит в номер к Хлестакову и приглашает его к себе, Чехов выкидывал какой-то фортель, уходил, раздавались аплодисменты, и картина заканчивалась. Но Кузнецов тоже хотел уйти под аплодисменты, поэтому, когда Чехов повернулся и пошел к выходу, Кузнецов упал перед ним. Тогда Чехов вытер о него ноги и ушел. Это была фантасмагория. Театр разваливался от хохота и шквала аплодисментов.

Я знал о многих прекрасных Хлестаковых, видел и Игоря Ильинского, и Игоря Горбачева, и Андрея Попова и понимал, что, как они, сыграть не смогу никогда.

Начались репетиции. Начались они с трудностей. Я не мог в точности делать то, что просил и выразительно показывал Игорь Владимирович. Ведь у меня совсем другая психофизика. Говорят, что Ильинский не был педагогом. Не знаю. Судить не берусь, но точно знаю, что ко мне он отнесся как истинный педагог. Дважды я отказывался от этой роли, но он все-таки заставлял меня снова браться за работу, убеждал, требовал, вселял уверенность.

Он объяснял, что необходимо следовать всем ремаркам и «предуведомлениям» автора — в них написано все, что требуется актеру. В пьесе нет мелочей — важны последовательность слов в фразе, многоточие, паузы. Гоголь учит актера ухватывать жизненную логику персонажа.

Я играл Хлестакова по-своему. Например, мне не казалось, что он «без царя в голове». Просто у него мысли перескакивали с одного на другое. Он порхал по жизни, нимало не беспокоясь, что с ним будет завтра, и решительно не помня того, что с ним произошло вчера.

Ильинский говорил, что Хлестаков кажется ему шкодливым щенком без всякого соображения, а Городничий — матерой крысой, умудренной годами и превратностями судьбы, и от этого еще более хищной и беспощадной.

Я соглашался с Ильинским, что Хлестаков похож на суматошного, визгливого щенка, беспрерывно ищущего, чем бы еще позабавиться. У него действительно какая-то щенячья радость жизни, безудержность в срывании цветов удовольствия. Его слова обгоняют мысль. Я считаю его человеком неглупым, хотя и крайне легкомысленным. Он всегда оставался актером — получение взяток для него своеобразная игра. В сцене вранья он врал вдохновенно, по ходу вранья преображаясь. В сцене первой встречи с Городничим я вначале лежал на кровати, затем

перескакивал через нее и прятался за стоящий в углу манекен.

Заявляя посетившему Городничему, что я отправлюсь жаловаться самому министру, я вскакивал и собирался бежать в одной рубахе, без фрака, но в цилиндре и с чемоданом.

Очень смешно вышла сцена взятки Земляники: когда он характеризовал чиновников, то тут же показывал их портреты, когда же утверждал, что дети Добчинского рождены от судьи, то в доказательство разворачивал целую фотоленту.

Первое появление голодного Хлестакова Ильинский показывал очень смешно, у меня же это никак не получалось. Помог случай. Я жил тогда в Бескудникове и, чтобы дождаться автобуса, минут сорок стоял в очереди, потом еще часа полтора ехал. Я уезжал из дому рано утром, а возвращался только глубокой ночью. Как-то в очередной раз после спектакля ехал в переполненном автобусе. В одной руке у меня были бутылочки с молоком для маленькой дочки, в другой — продукты. Стоял зажатый со всех сторон, и мне было очень горько. Случайно посмотрел в окно и увидел свое отражение. В этот момент я неожиданно понял — это Хлестаков. Тощий, голодный, жалкий и несчастный. Стал повторять текст. Какая-то стоящая рядом женщина посмотрела на меня удивленно. Очевидно, она решила, что перед ней ненормальный, — не догадывалась, что идет творческий процесс. Когда на следующий день я приехал на репетицию и показал это, Ильинский громко хохотал. Так и на спектакле — как только появлялась задумчивая, какая-то никчемная фигура, зал начинал хохотать и аплодировать. Игорь Владимирович, который был не только режиссером, но и Городничим, после каждого спектакля приходил в гримерную и скрупулезно разбирал все удачи и промахи. Никогда не забуду его поистине отеческого отношения.

Он объяснял нам, что гоголевский спектакль лишь тогда может считаться удавшимся, если характеры в нем существуют не сами по себе, а в тесном взаимодействии друг с другом. Если у актера в сцене что-то не ладится, значит, им недостаточно прочитан Гоголь, есть в тексте пьесы какие-то указания, еще не понятые и не использованные. Мне эта точка зрения очень близка.

С Евгением Весником в роли Городничего играть мне было намного легче. Может быть, потому, что мы ближе по возрасту, может быть, из-за более близких, дружеских отношений. За Ильинским же стояла история кино, театра. Меня это немного сковывало. Был как-то момент, когда, играя первую встречу Городничего и Хлестакова, Игорь Владимирович мне сказал: «Ты должен прорваться через меня». Я ему ответил: «Я прорвусь» и

решил «прорваться». Это требовало от меня огромной эмоциональной отдачи. После спектакля он подошел и сказал: «Ты прав» и перестал играть эту роль. Именно после этого ее стал играть Весник. Конечно, это не значит, что я оказался талантливее, вовсе нет. Просто дело в возрасте — я был молод, у меня было больше сил, а Ильинскому уже за семьдесят, но надо отдать должное этому мастеру, он понял, что физически он меня уже поддержать не сможет, и перестал играть. На это надо иметь мужество. В этом же спектакле Борис Бабочкин играл Почтмейстера. Первые десять спектаклей играл очень здорово, потом что-то засбоило, и он отказался от роли. Ее передали более молодому артисту. Это редкий случай, чтобы актер, уже играющий роль, нашел мужество отказаться от нее из-за внутреннего дискомфорта.

Спектакль шел с большим успехом. Ильинский придумал не совсем обычное оформление. Он считал очень важным, чтобы эпиграф Гоголя «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» ожил сценически. Уже входя в театр, зрители в раздевалке и фойе слышали дикторское объявление по радио: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Народная пословица, то есть эпиграф автора как бы оживал. На сцене висело огромное зеркало, и зрители, садясь на свои места, видели в нем свое отражение и вновь слышали голос, чем-то похожий на голос знаменитого Левитана, который повторял: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Гоголь».

Уходило наверх зеркало, и перед занавесом из солдатского сукна по обеим сторонам портала становились видны полосатые будки, подле которых на карауле стояли николаевские городовые — будочники. Происходила смена караула. Звучала музыка, чем-то напоминающая военный марш. Зрители сразу погружались в атмосферу николаевской эпохи.

Подымавшимся зеркалом-занавесом спектакль и начинался и заканчивался после немой сцены. Зеркало как бы обрамляло весь спектакль. В нем вообще было много зеркал. Перед приемной Городничего, в прихожей, стояло кривоватое зеркало, отражавшее входящих людей, как бы раздваивая их и придавая им некую призрачность. Другое зеркало, вроде бы нормальное, стояло в гостиной, но когда Городничий мечтал в пятом акте о генеральском чине, то видел в зеркале свое отражение в генеральской форме с эполетами и голубой лентой через плечо. Фокус был в том, что никакого зеркала не было, а «отражение» играли дублеры тех актеров, которые перед ним появлялись. Большое значение режиссер, следуя «Замечаниям» самого Гоголя, придавал последней, немой сцене. Гоголь настоятельно советовал

сохранять последнюю мизансцену в течение полутора-двух минут. Обычно же артисты замирали секунд на двенадцать — пятнадцать. Ильинский придумал такой ход — на авансцене в застывших позах возникало все окружение Городничего: квартальные, будочники, полицейские. Прикрепленные к полу специальные цирковые приспособления давали возможность фигурам принять «падающее» положение под острым углом. Па сцене же в это время убирались декорации и заменялись сплошным черным бархатом. Когда занавес поднимался, зрители вновь видели основных действующих лиц, особенно выделявшихся на фоне черного бархата. Затем появлялись их копии в тех же позах, они как бы множились и уменьшались в незримых зеркалах и, уходя в вышину сцены, растворялись на черном бархате. Принцип зеркальности сохранился и в финале.

Затем отражения исчезали из глаз зрителей вместе с действующими лицами, которые в тех же застывших позах опускались в люк, под сцену. По мысли Ильинского, застывшие действующие лица в ужасе перед истинными ревизорами исчезали вместе со своими бесчисленными отражениями и пороками в «преисподней».

Очень жаль, что «Ревизор» не засняли целиком на пленку. Только недавно по телевизору в передаче «Старый телевизор» я неожиданно увидел эпизод из этого спектакля, и мне не пришлось краснеть.

Эта роль сразу выдвинула меня вперед на несколько ступеней. Коллектив меня принял — это самое важное. Я играл ее около пятнадцати лет. Иногда спрашивают у актера: какая роль ему ближе? Мне кажется, на этот вопрос невозможно ответить. У каждого человека есть отрицательные и положительные качества. На этой клавиатуре артист и играет. У каждого свои приемы, чтобы вынуть то, что требуется. Я был энергичен, верток. Конечно, не был жуликом и в жизни не совершал хлестаковских поступков. Я играл не себя.

У меня были прекрасные партнеры. Например, Хлопова играл Владиславский. Он играл очень смешно, когда я просил у него деньги, он снимал ботинок и доставал оттуда какие-то склеенные купюры и в одном ботинке шел ко мне. Зал раскалывался от хохота. Как-то раз я взял и стряхнул в его башмак пепел от сигары, которую курил Хлестаков. Владиславский не выдержал и засмеялся. Я горжусь тем, что мне удалось так удачно сымпровизировать.

В каждом спектакле каждый из моих замечательных партнеров придумывал что-нибудь новое. Можно было выйти и не найти на сцене Осипа, которого играл Любезнов. Он прятался. Я

понимал, что он на сцене, но где именно — не знал. Он мог спрятаться под кровать, хотя был человеком немолодым. В антракте все страшно хохотали, вспоминая свои придумки. Это была прекрасная школа импровизации в рамках железного построения характера и образа. Когда Городничего стал играть Евгений Весник, мы с ним напридумывали массу вещей. Он — прекрасный импровизатор. У нас возникал какой-то азарт. Очень хорошо играла Анну Андреевну Татьяна Еремеева. Ее по-женски привлекательная героиня напоминала даму, муж которой «пошел на повышение» и тем самым развязал ее кичливость. Некоторые злые языки в нашем театре говорили, что ей дают хорошие роли, потому что она жена Ильинского. Ничего подобного. Она — актриса высочайшего класса и была приглашена в Малый театр на центральные роли не будучи женой Ильинского. А тогда просто так не приглашали. Помню, как замечательно играла она в «Эмилии Галотти», «Ярмарке тщеславия». Ее работы всегда отличали хороший вкус и утонченная актерская манера. Я до сих пор с удовольствием играю вместе с ней. К сожалению, время идет, а роли уходят. Но она замечательно играет Войницкую в «Дяде Ване» и характерную роль в «Волках и овцах». Я счастлив, когда вижу ее на сцене. Для артиста очень важно быть востребованным.

Я вернулся к «Ревизору» через несколько лет вместе с Евгением Весником уже в качестве сопостановщика. В том спектакле Хлестакова играл уже не я, а Виталий Соломин. Как-то перед одним из спектаклей неожиданно заболел артист, игравший Хлопова. Надо было срочно кого-то вводить, я решился. Договорились, что я буду делать, что хочу. Я пошел в буфет, купил сосиски. Тайком, чтобы никто не знал, мы с гримерами поджарили сосиску и перевязали ее лентой. Она стала похожей на сигару. Когда Хлестаков предлагает Хлопову сигару, тот ее берет и как бы от волнения начинает есть и съедает до конца. Что творилось в зале, трудно передать. Бывает такой азарт у артистов. Редко, но бывает.

«Ревизор» имел колоссальный успех, но…

Из рецензий

Постановка бессмертной комедии Гоголя — всегда событие для любой сцены. Но когда речь идет о том, что в Академическом Малом театре возобновили «Ревизора», — это особенно значительно…

Когда говорят о новом прочтении таких пьес, как «Ревизор»,

многие испытывают тревогу: и в самом деле, сколько видели мы необоснованных «новаций», в которых утопал глубокий замысел Гоголя, по в данном случае нет оснований для возражений и тревог. Ильинский отлично решил спектакль! Его дополнения — не к тексту, разумеется, а несколькими мимическими сценами — расширяют наше представление о городишке, из коего «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь»…

В трактовке всех ролей явственно ощущается прекрасная сатирическая фантазия постановщика. Не водевильные украшения и не «трюки» ради трюков создает режиссура. Каждая реакция персонажа на повороты сюжета сообщает нам новые подробности о характерах и нравах действующих лиц…

Юрий Соломин труднейшую роль Хлестакова играет ответственно и умно…

Виктор Ардов. «Ревизор» вернулся в Малый. — Литературная Россия, 1966, 30 сентября.

…«Ревизор» в Малом театре последовательно историчен. Перед нами — те вкусы, те нравы, которые Гоголь осмеял в своей комедии. И эпоха, о которой идет речь, весьма конкретна: жандармский век, век казармы и муштры… Игра остается острой и не чурается трюка, если он содержателен и «работает» на идею. Надо видеть, как сосредоточенно режет жаркое-подошву Хлестаков, как обжигается сигарой оробевший Хлопов, а потом, обрадованно стукнув по плечу мнимого ревизора, лезет за «подкожными» деньгами в башмак, наконец, как зеркало, в которое смотрится разомлевший в предвкушении будущих благ Городничий, отражает не приземистую фигуру в красной домашней кофте, а важного генерала в мундире с золотым шитьем…

Юрий Соломин играет иначе, чем сам Ильинский, у которого Хлестаков был существом без царя в голове, воплощением «легкости в мыслях необыкновенной». Хлестаков Соломина не столь наивен, он сознательно нацелен на праздную жизнь, на то, чтоб «с приятностью проводить время». Сегодняшний Хлестаков — это платье от хорошего портного (символичен его новый, с иголочки фрак среди убожества заплеванного гостиничного номера), это, как сказали бы мы сегодня, стиляга тех далеких лет. Сынок обеспеченных родителей, болтающийся без дела в столице, молодой тунеядец, повсюду срывающий «цветы удовольствия», весьма склонный при случае пустить пыль в глаза, — таков Хлестаков в его современной версии… Может быть, нужно было радикальнее омолодить состав «Ревизора» — успех Соломина подтверждает это…

Зоя Владимирова. «Ревизор», прочитанный по-новому. —

Московская правда, 1966, 29 сентября.

…В зале (как это и должно быть, но не всегда бывает на представлениях «Ревизора») почти не умолкая звучит смех. Смех, казнящий карьеризм, взяточничество, лицемерие, ложь. Смех, который, по словам Гоголя, является единственным честным, благородным лицом его комедии…

Исполнение роли Хлестакова — несомненная удача Юрия Соломина. Работа над Хлестаковым под руководством Ильинского была для Соломина отличной школой. Именно так — из рук в руки — и должны передаваться традиции и секреты актерского мастерства.

Правда, исполнению Соломина пока еще не хватает, по-моему, отточенности и блеска в речевом и пластическом рисунке роли, не все частности и детали нанизаны на единый стержень. Но нельзя забывать, что роль Хлестакова — одна из труднейших в классическом репертуаре…

Все в спектакле сделано с чувством и знанием той эпохи. Но странное дело: нет-нет да и проглянет в интонациях, поведении Городничего, Хлестакова, других персонажей что-то очень знакомое и даже недавно виденное и слышанное. Такова сила настоящего сценического искусства, которое всегда современно.

Г. Хайчепко. Казнящий смех. — Вечерняя Москва, 1966, 15 апреля.

ПОГРУЖЕНИЕ В «ПУЧИНУ»

После «Ревизора» я почти семь лет не получал новых ролей. Кто в этом виноват, не знаю. Наверное, меня «не видели» режиссеры. У нас в то время главным режиссером был Борис Иванович Равенских. Вероятно, виноват я сам — в таких случаях необходимо суетиться, требовать роль, но я этого не умею. Конечно, меня спасало то, что я продолжал играть Хлестакова. Это не роль, а ролища. Когда сейчас мне кто-нибудь начинает жаловаться, что у него нет работы, я его прекрасно понимаю. Это действительно тяжело. У кого-то могут не выдержать нервы.

У меня бывало в жизни всякое, но я никогда не опускал руки. Вера Николаевна Пашенная всегда внушала нам: «У вас могут быть неудачи, проколы в жизни, а чтобы не сломаться, спастись, нужно все отдавать своему делу. Всегда ищите выход из своих неудач, никогда не сдавайтесь». В нашей профессии, как и в любой другой, надо уметь выжить, нс сломаться. Все видят — «этот еще трепыхается!», и к человеку сразу другое отношение. Я находил выход из положения, потому что очень любил свое дело. Меня всегда спасало одно — работа. Вслед за поэтом мог бы повторить: «Я как заклятье и молитву твердил сто раз в теченье дня: спаси меня, моя работа, спаси меня! Спаси меня!»

Вера Николаевна (какой уж раз я ее вспоминаю!) нам всегда повторяла: «Не думайте, что вы придете в театр и у вас всегда будет много работы. Во-первых, се надо выстрадать. Во-вторых, ее надо заслужить. Потом нужно доказать, что ты это можешь».

Никогда нельзя сидеть сложа руки. Если нет работы, ее надо искать. Я брался за любую работу — на радио, в концертах, в кино. Соглашался сниматься даже в массовке. Снимался много — в Москве, Ленинграде, Киеве, Одессе, Свердловске. Бывало так, что утром я репетировал в театре, вечером играл спектакль, ночью садился в поезд «Красная стрела», утром снимался, возвращаешься в Москву, сразу на репетицию, вечером спектакль, опять «Красная стрела» и т. д. Как-то у меня случилось так, что я вышел со съемки и не знаю, куда идти. Никак не мог сообразить, в Москве я или в Ленинграде. До ужаса не знал, что же мне делать, и только по билету понял, где нахожусь. Также один раз я, отыграв «Ревизора», вышел из театра и забыл, куда нужно лететь — в Киев, Свердловск или Ленинград.

Кроме того, я преподавал в училище, так что времени предаваться отчаянию или посмотреть на себя в зеркало, полюбоваться, не было. Я всю жизнь трудился на трех работах — в театре, кино и в училище. Без этого жить уже не могу. Одно

дополняет другое, но сказать, что жизнь баловала меня, никак не могу.

Помню, как-то неожиданно на собрании труппы вдруг встала Руфина Нифонтова и сказала: «Как не стыдно театру, мы имеем такого актера (а у меня после «Адьютанта» была дикая популярность), который играет всего одну роль». Только после этого мне дали роль Кисельникова в «Пучине».

Эта пьеса — редкий гость на нашей сцене. Постановка оказалась всего лишь третьей по счету в истории театра. Первый раз ее ставили в 1866 году, а затем в 1892 году. Пьеса удивительная. Антон Павлович Чехов, посмотрев ее, писал: «Последний акт — это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал. Этот акт — целая пьеса, и когда я буду иметь свой театр, то буду ставить только один этот акт». Своеобразно было решено сценическое оформление — все действие шло на фоне увеличенных гравюр, литографий и фото старой Москвы времен Островского, менявшихся в каждом акте. Импозантная архитектура дворянских особняков и церквей причудливо смешивалась с непритязательными, но колоритными строениями лавок, лабазов, торговых рядов, в конце сменяющихся панорамой Сухаревки. Отчаянное положение героев пьесы, их одинокость высвечивались еще отчетливее среди сутолоки огромного города.

Роль Кирюши Кисельникова в «Пучине» — неординарна. До этого я уже играл в пьесе Островского «Свои люди — сочтемся» Тишку. Но «Пучина» вообще стоит особняком в творчестве этого драматурга, она, особенно пятый акт, близка Достоевскому. Режиссер построил спектакль так, что Кисельников не сходил со сцены. Даже ремарки, написанные драматургом, проигрывались. Например, в конце первой картины я выходил на авансцену, проживал какой-го кусок под музыку, в это время происходила смена декораций, и я говорил: «Прошло пять лет». А пять лет для этого человека это и рождение ребенка, и испорченные отношения с женой и ее родителями и так далее. Все это накладывало определенный отпечаток на произнесение этой ремарки. Практически они давали ход дальнейшей роли. В последнем акте, который можно играть как отдельную, трагическую пьесу, у Кисельникова же умопомрачение.

Спектакль необычный за один вечер нужно сыграть жизнь человека от самонадеянной молодости, сулящей впереди неслыханный вихрь удовольствий, до преждевременной дряхлости. Нужно передать состояние человека, который постепенно, из-за тою, что вынужден поступиться своими нравственными принципами, через едва заметные изменения в психологии доходит до грани, за которой явственно ощущается

помешательство. И передать это надо, не демонстрируя признаки начинающейся душевной болезни, а лишь взглядом, жестом, улыбкой. Это слабое униженное существо, сотрясаемое внутренней бурей, падает в пучину отчаяния.

Роль, конечно, сложная, но у меня почему-то не было боязни. Я был уверен, что сыграю ее. Вера Николаевна Пашенная нас учила, что плохую роль сыграть трудно, а хорошую роль хоть на будку положи, ты ее сыграешь Я никогда не боялся, что провалю роль, если она хорошая. От плохих же всегда старался уходить.

Эта роль этапная. После нее я уже мог создать и Сирано, и Федю Протасова, и царя Федора, и Войницкого в «Лешем» и в «Дяде Ване». К ним протоптал дорожку Кирюша Кисельников. За это я благодарен прежде всего Петру Павловичу Васильеву, увидевшему меня в этой роли и поверившему в меня.

1970 г. На встрече со зрителями

Царица Ирина –
Р. Нифонтова

1976 г. Спектакль
«Царь Федор Иоаннович».
Царь Федор – Ю. Соломин
Царица Ирина – Г. Кирюшина

1977 г «Любовь Яровая». Поручик Яровой

1978 г. «Берег». Капитан Княжко

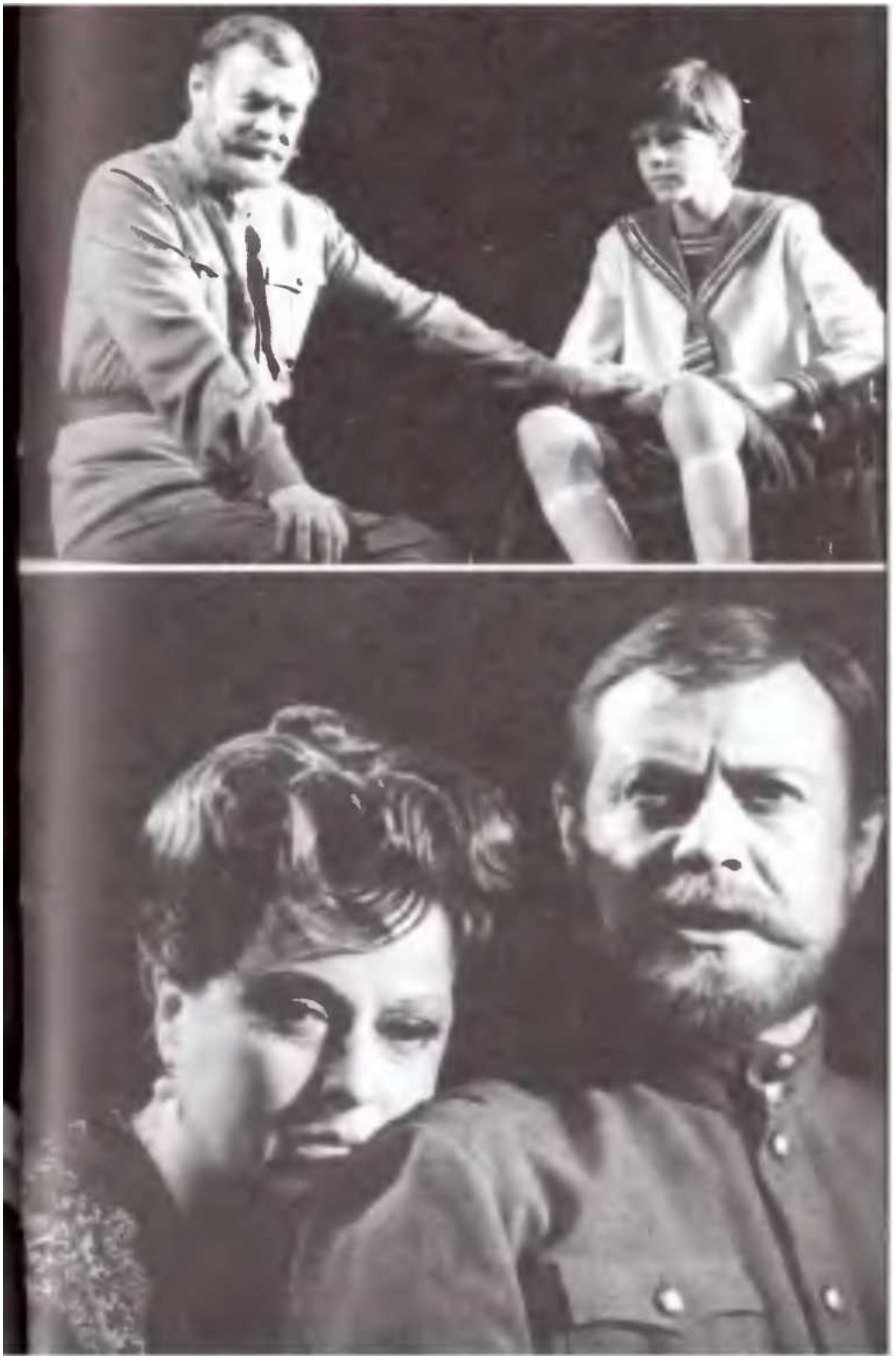
Спектакль «Сирано де Бержерак».
Сирано — Ю. Соломин
Рячно — В. Павлов
Роксана — Н. Корниенко

1984 г. «Живой труп»
Федя Протасов

1987 г. «Игра». Крымов

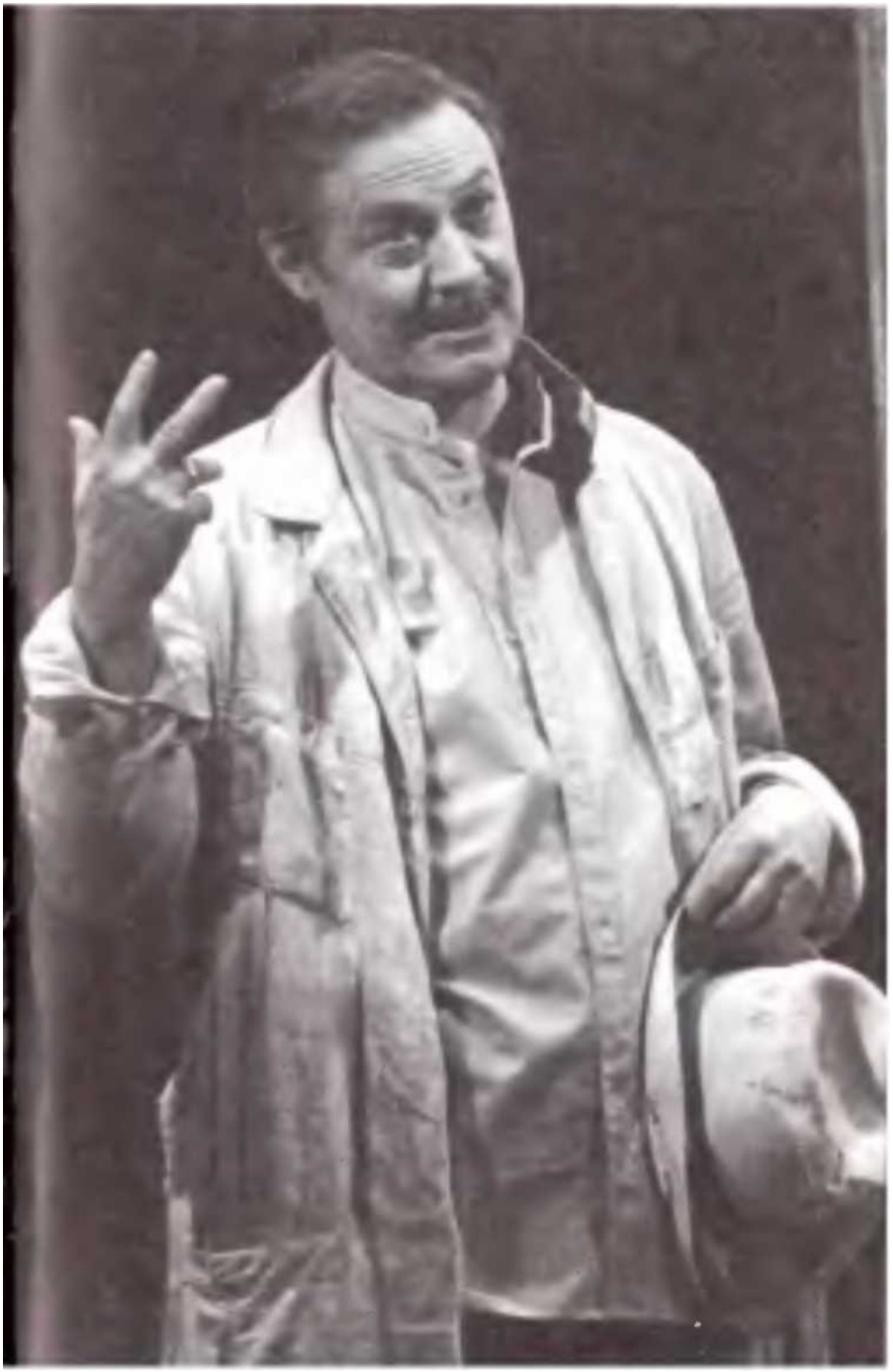
«Живой труп». Федя Протасов

«...И Аз воздам»
Николай II — Ю Соломин
Императрица Александра Федоровна — Н. Корниенко



Спектакль «Дядя Ваня».
Войницкий — Ю. Соломин
Астров — В. Соломин

Спектакль «Чайка».
Тригорин — Ю. Соломин
Нина — И. Рахвалова
Аркадина — И. Муравьева



1998 г. Есть о чем задуматься

С Васильевым я делал только один спектакль, но дружба связала нас до его последних дней. Он был настоящим режиссером-педагогом, каких, к сожалению, мало. Режиссеры, как

правило, хотят проявить себя, самовыразиться, а режиссеры педагоги помогают артисту в роли Режиссер обязан быть педагогом Воплотить задумку режиссера не могут восемьдесят процентов артистов. Эго по силам только единомышленникам. А чтобы стать единомышленником актера, нужно узнать, кто он, как он живет, любит ли животных. Только после этого режиссер сможет найти подход к артисту. А подход к каждому нужен свой. Одного надо обязательно похвалить, а потом на ухо сказать: «Ты это место измени», — он сделает все с удовольствием. Одному можно сделать замечание при всех, а другому — ни в коем случае. Петр Павлович Васильев всегда работал с братом Александром Павловичем художником. Они кричали друг на друга жутко, но это шло от большой взаимной любви.

К числу режиссеров-педагогов я могу отнести и Леонида Андреевича Волкова. Он сам был блестя щим артистом. *С* ним я работал в одном из своих первых спектаклей «Свои люди — сочтемся», где играл Тишку. Работалось с ним интересно и приятно Он был общителен, доверителен и добр Это очень важно Ведь когда режиссер начинает приказывать что-то актеру, кричать на него, возникает сопротивление. Я считаю, что режиссер не имеет права вести себя деспотически, повышать голос на актера. Если сейчас хочу заставить актера делать что-то, именно так, как я хочу, стараюсь добиться этого юмором либо отзываю его в сторону и на ухо, тихонько говорю, чем недоволен

Иногда от усталости актер может забыть текст. За секунды стараешься подобрать другие слова. Проходят действительно секунды, но тебе кажется, что прошел час. На сцене совершенно по-другому идет время.

Я всегда вспоминаю, как легко и интересно мне работалось в спектакле «Пучина» и с ним, и с Еленой Николаевной Гоголевой, у нас называли ее «графиней», и с Иваном Александровичем Любезновым. Эта роль и для него была необычной. Он — яркий комедийный, характерный артист — проявил в этой роли трагические краски. Он убедительно показывал, что обман и корысть не доводят до добра.

В спектакле существовала какая-то особая атмосфера. Например, там есть сцена, в которой заняты Елена Гоголева, Иван Любезнов и я. Мы садимся пить чай, и Иван Александрович, мой тесть, произносил: «А чай-то мы мой пьем». И вот действительно на каждый спектакль Любезнов приносил из дому жасминовый чай. В то время его было трудно достать, но он доставал, отдавал в реквизиторский цех, там заваривали, и, когда мы на сцене его разливали, был такой чудный аромат и слова Любезнова звучали очень органично.

Несколько лет мы играли, и на каждый спектакль он обязательно приносил свой чай.

Роль «делает» артиста, поправляет его актерские дефекты, выводит его на профессиональный путь. Я чрезвычайно благодарен актерам старшего поколения, с которыми мне посчастливилось встретиться на сцене. Работа с ними казалась продолжением учебы. Все роли, которые я сыграл, помогли мне стать артистом. Они что-то «огранили» во мне.

Из рецензий

В исполнении Ю. Соломина главным становится не то, что герой растерял, а то, что он в себе сохранил душевную доброту, человечность, совестливость.

Е. Холодов. Островский па Ордынке. — Правда, 1973, 19 июня.

Каждая новая встреча с Островским — значительное событие в жизни театра в целом и в творческой судьбе актеров — исполнителей ведущих ролей. Малоизвестная зрителю, давно (с 1892 г.) не шедшая в Малом театре пьеса с броским и грозным названием «Пучина», интересно и впечатляюще поставленная П. Васильевым в филиале Малого театра, стала художественным открытием, приковала внимание зрителей.

Принципиально важно то, что в изобразительном и режиссерском ее решении, в трактовке и воплощении действующих лиц мы обретаем подлинно современное, волнующее прочтение пьесы, написанной более ста лет тому назад, причем без какой-либо искусственной модернизации или формалистического щегольства. Успех достигнут не вопреки Островскому, а благодаря постижению тех гранен его творчества, которые и поныне сохраняют действенную силу, правду конфликтов, страстей и характеров…

Исполнитель роли Кисельпикова Юрий Соломин пользуется популярностью как актер кино и герой телевизионного фильма «Адьютант его превосходительства». Нужны были творческая смелость, внутренняя свобода и решимость, чтобы суметь начисто отказаться от всего «нажитого», от испытанных приемов и сыграть роль, столь далекую от прежних, появиться перед зрителями совсем в другом, непривычном облике, не внешне, а по самой духовной и социальной сути. Соломин сумел сыграть Кисельникова масштабно, проникновенно и в то же время тонко, с особым обаянием и изяществом.

Вначале этот двадцатидвухлетний недоучившийся студент

привлекает безудержной жизнерадостностью, хотя и смешит, забавляет наивностью своих иллюзий. Ему хочется пожить беззаботно и весело, не задумываясь… Желания его ограничены идеалом патриархального спокойного семейного счастья…

В последней картине — это несчастный, лишившийся разума юродивый в тридцать девять лет. Но есть в игре Соломина удивительная, проникновенная сердечность, которая вызывает сочувствие к его герою. Кисельникова жалеешь, но он пе жалок, не неприятен, хотя предельно унижен…

В финале мы видим фигуру Кисельникова — Соломина на фоне панорамы старой Москвы. Он строго говорит Погуляеву и дочери: «Вы честные люди… А мы… (и обращается к тестю) а мы на площадь — торговать, божиться, душу свою проклинать, мошенничать…» И как заклинание: «Талан-доля, иди за мной…» Финал этот воспринимается как обличение и призыв против измены высоким идеалам, против бесчеловечности, за Человека с большой буквы.

А. Дубинская. — Московская правда, 1973, 18 мая.

Юрий Соломин в этой роли показывает себя мастером тонкого психологического рисунка. Его герой и весел, и нежен, потом — трагичен, печален и неумолим, беспощаден к себе. Он совершил падение в пучину мира лжи и корысти, совершил его под давлением, казалось бы, близких и родных ему людей.

Я. Урипов, кинорежиссер. — Вечерняя Москва, 1973, И мая.

Юрий Соломин очень хорошо понимает сущность трагедии своего героя. Его Кисельников не может войти в ритм непонятной ему жизни. Постепенное усиление разрыва жизни Кисельникова с ходом общей жизни, постепенное оттеснение человека, превращение его в тень самого себя, сопровождаемое потерей личности, потерей нравственных ценностей, и есть очень точный процесс роли…

Нина Велехова. Ищу Островского. — Советская культура, 1973, 25 мая.

УБЕРЕТЕ СУФЛЕРСКУЮ БУДКУ — УЙДУ ИЗ ТЕАТРА

Сейчас мне хочется ненадолго прервать ход воспоминаний и рассказать о людях, которых никогда не видит зритель, которым не дарят цветы, и овации зрительного зала принадлежат не им, но без которых немыслим ни один спектакль. Ведь между спектаклем и душою тех, кто в нем участвует, существует связь, скрытая от постороннего взгляда.

Реквизиторы, бутафоры, костюмеры — люди, бескорыстно служащие театру, преданные ему бесконечно. От реквизитора часто зависит здоровье актера. Иногда по ходу действия нам приходится пить «водку» или «коньяк». Конечно, и то и другое изображает вода. Ее можно просто налить из-под крана, но наши реквизиторы никогда не позволят себе этого. Они обязательно вскипятят воду, охладят ее. Если по ходу пьесы ты должен съесть яблоко, можешь есть смело, не сомневаясь, что оно тщательнейшим образом вымыто. Заведующая реквизиторским цехом Валя Оболенская работает у нас уже лет сорок. Ни разу не было, чтобы перед спектаклем она не предложила мне стакан чаю. Она понимает, что актер работает весь вечер, иногда не успевает отдохнуть, надо, чтобы все ему помогало. Во время ремонта многие вещи, не внесенные в опись, могли попросту пропасть. Она спасла их. Перенесла в мой кабинет. А Наталья Филиппова заведует мужской костюмерной. Она же мастер-художник по костюмам, а самое главное, добрейший человек, хотя и ворчлива…

Художник-макетчик Саша Глазунов — теперь наш художник. Он вырос в театре. Куда бы ни пришел, всегда высматривает вещи, нужные для спектаклей. То самовар принесет, то чашечки старинные. Мы очень привыкаем к реквизиту на сцене. Бывает, если забудут принести ручку или карандаш, которым ты постукиваешь, сцена может не пойти. Положат реквизиторы очки не на то место — внимание актера отвлекается и сразу теряется пить роли.

Суфлер… Многое ли мы знаем об этой поистине уникальной профессии, которой нигде нельзя научиться. А без суфлера немыслим спектакль. Именно он во время репетиционного процесса заносит все замечания режиссера, изучает не только текст, но и особенности его восприятия и усвоения разными исполнителями. Первые репетиции на сцепе тоже не обходятся без суфлера. Я помню старого суфлера Иосифа Ивановича

Дарьяльского. Он работал еще с Ермоловой, Южиным, Рыбаковым, Садовским. Его связывала многолетняя дружба с Остужевым. Остужев понимал его по движению губ, поэтому, когда он выходил па сцепу, в суфлерскую ставили сильную лампу, чтобы ярко осветить лицо суфлера. Иосиф Иванович никогда не подавал реплики молодым, а «старикам» мог подсказать даже не слово, а букву. Это был подлинный талант. Он мог сидеть дремать, но в нужный момент буквально за секунду подать нужную реплику. Ему приходилось суфлировать и Константину Сергеевичу Станиславскому, и тот подарил ему свою фотографию с надписью: «Уберете суфлерскую будку — уйду из театра».

СИРАНО

По-особому дорога мне роль Сирано. У спектакля «Сирано де Бержерак» такая предыстория. В конце семидесятых годов я напряженно работал. Снимался в нескольких картинах, играл в театре. Потом поехал в Баку на Декаду российского искусства, вел концерты, много выступал. Вдруг почувствовал себя скверно. Очевидно, перенапрягся. Вернулся домой, и вот в Москве выяснилось, что я десять дней работал с микроинфарктом. Мне прописали постельный режим.

Пришлось подчиниться. Я лежал дома. Неожиданно появилось свободное время, и я стал читать запоем. Попалась мне и пьеса «Сирано де Бержерак». Прочитал ее залпом. Потом лежал один в комнате и рыдал. Стемнело. В комнату вошла дочка, ей было лет пять, и, пока она шла ко мне, неся стакан воды, я понял, что обязательно должен сыграть Сирано.

Прошло десять лет, и я действительно сыграл Сирано. И могу сказать, что сыграл неплохо. Этот спектакль помнят до сих пор. На постановку пригласили замечательного режиссера из Армении Рачика Кап-ланяна. До этого он ставил у пас два спектакля — «Каменный гость» Леси Украинки и «Признание» Саввы Дангулова. Я в этих спектаклях занят не был. Мы впервые встретились на «Сирано» и подружились. Иначе этот человек удивительной доброты работать не мог. Будучи депутатом Верховного Совета СССР, в Москве он останавливался в гостинице «Бухарест». Там мы в основном и репетировали. Из Армении он привозил фрукты, коньяк, накрывал стол. Мы балдели от всего этого изобилия. Но в другой комнате у него стоял макет. Он работал в гостинице, в театр приходил только к выходу на сцену. Работалось с ним замечательно. О такой работе можно только мечтать. Рачик обладал каким-то даром — он умел настраивать актера на нужный лад. Мы могли сидеть за столом, ужинать, выпивать, рассказывать анекдоты, случаи из жизни, потом возвращаться к «Сирано», а когда ты уходил, в голове у тебя оставалось что-то очень важное по поводу роли. Он всегда говорил: «Роль нужно сочинить. Она написана, но ее нужно еще сочинить». Он никогда не шел вразрез с автором. Вместе с ним сочинял, показывал.

Я Сирано вообще делал с него. Я взял его душу, его уязвленность, он был не такой, как все, — маленький, хрипатый, и он ощущал свою «особость», переживал ее так же, как Сирано свой большой нос.

У них было много общего. Рачик был необыкновенно

мужественным, Сирано — тоже. Рачик не был злым, Сирано — тоже. Рачик при всей своей доброте мог дать отпор любому, и Сирано — тоже. Мне хотелось, чтобы у Сирано даже была походка Рачика. Я считаю, что Сирано — одна из лучших моих ролей.

Он соединяет в себе глубокого мыслителя, намного опередившего свое время, и смелого бойца, умеющего острием шпаги защитить человеческое достоинство, честь и справедливость. Самоотверженный в дружбе и любви, способный пожертвовать собственным счастьем ради любимой женщины, благородный и прямодушный, Сирано ведет бой против подлости и лжи, глупости и предрассудков, бросая открытый вызов аристократическому обществу, и этим дорог мне.

Спектакль начинается впечатляющей картиной. Во мраке сцены светятся маски уродливых людей, которые по ходу действия появляются и напоминают зрителям о тех мрачных силах, с которыми вступает в смертельную схватку мой герой. Затем сцена ярко освещается свисающими люстрами свечей, и мы оказываемся в огромном «зале» парижского театра, где в ложах и на высоких ступенях разместилась разнаряженная светская публика в ожидании представления. Здесь внезапно и появляется Сирано.

Мне до сих пор часто звонят и спрашивают, когда можно увидеть «Сирано». Значит, кто-то видел, запомнил и рассказал другим. Для меня это самое важное. Этот спектакль шел довольно долго. Даже когда основная сцена театра закрывалась на ремонт, мы играли этот спектакль в Театре Советской Армии на Большой сцене. И всегда были аншлаги, даже летом.

У меня с этим спектаклем связан и один неприятный случай. На сцене была сооружена металлическая лестница. Репетировали на сцене мало. Лестницу как следует не укрепили, во время спектакля я побежал и в темноте наткнулся на металлический обод — декорации менялись в темноте без занавеса. Со мной на сцене находился Юрий Васильев, он играл Кристиана. Он меня подхватил и спрашивает: «Ты как?» Я ответил: «Нормально». Я не видел, что у меня течет кровь. Он вывел меня со сцены. В это время Витя Павлов, который играл Родно, схватил у помощника перекись водорода. Мне перевязали голову. В зале сидела жена. Она сразу почувствовала что-то недоброе, выскочила из зала, прибежала за кулисы, прибежала и наш врач Александра Николаевна. Только они поняли, что произошло. Спектакль продолжался. В следующей сцене Сирано как раз должен появиться с разбитой головой. Когда я вошел с перевязанной головой, Нелли Корниенко, играющая Роксану, ничего не могла понять, потому что обычно я играл эту сцену без повязки. А тут я

в повязке, сквозь которую кровь проступала. Все удивлялись, как натурально получилось. Спектакль я доиграл. После спектакля меня ждала «скорая помощь». Меня увезли в Склифосовского. Оказалось, что у меня смещение позвонка. Несколько месяцев я ходил в специальном «ошейнике». Потом мне уже сложно было играть этот спектакль.

Очень жаль, что сейчас я уже не смогу сыграть эту роль. Каждая роль, как заметил Жерар Филип, требует своего возраста. Для меня это тоже важно.

Спектакль пользовался большим успехом. Когда планировалась поездка на гастроли в ГДР, репертуар был таков, что я не попадал в поездку. А тогда поехать за границу было не просто лестно, но и выгодно для артиста. Вдруг меня вызывают в дирекцию и говорят, что надо срочно оформляться. Оказывается, немцы отсматривали репертуар, увидели «Сирано» и сказали, что этот спектакль они берут сверх лимита. Так я впервые сыграл Сирано за границей, там он тоже имел успех.

После «Сирано» Рачик ставил у нас еще один спектакль о создании атомной бомбы, в котором я тоже играл, но его «закрыли». Когда меня избрали художественным руководителем, мне очень не хватало Рачика. Он уже ушел из жизни. Его любили везде, во всех республиках. Я редко встречал таких людей. Он располагал к себе мгновенно. Был моим другом.

Из рецензий

Своеобразие трактовки образа Сирано определено уже выбором на эту роль такого актера, как Юрий Соломин, — актера, которого всегда отличал тонкий и сдержанный психологизм… Сирано Юрия Соломина самозабвенно отважен и справедлив. Он влюблен — в поэзию, в Роксану, в жизнь. В нем нет и тени хвастовства признанного забияки, нет и упоения жалостью к самому себе. Умение смотреть правде в глаза не пасуя, даже если эта правда — смерть, вот в чем суть мужества соломинского Сирано. В этом он утверждает себя как воин, как влюбленный, как поэт, как человек. Он умеет страдать без лишних жестов и красивых поз, без самолюбования и надрыва, и есть в этой благородной простоте, которая, как известно, синоним высшей скромности, душевный такт и подлинное мужское достоинство.

М. Яхонтова. «Сирано де Бержерак». — «Коммунист», Ереван, 1986, 4 мая.

Все, что характеризует Ю. Соломина: спокойствие

человеческой личности, все страсти которой сжаты воедино, как стальная пружина, мудрый взгляд на мир и способность встать навстречу его невзгодам и бурям с юношеским задором бойца, сосредоточенность, почти тождественная замкнутость и эмоциональная отзывчивость па чужую радость и боль, — все здесь накладывается на драматургический образ Сирано именно в тех ракурсах, которые предопределены поворотом образной трактовки пьесы Р. Кап-ланяна.

Вл. Разумный. Предметный урок любви. — Театральная жизнь, 1984, № 1.

Как только появляется на сцепе Сирано, мы понимаем: это человек крупный. Среди всех масок, взирающих на Нас со стен, Сирано — единственный человек с лицом открытым. Он всегда смотрит в глаза сопернику, и если опускает их, то только под взглядом любимой женщины… Юрий Соломин сыграл живого, не покрытого пылью веков человека. Как и мы переживаем подчас из-за того, что слишком растолстели или сутулимся чересчур, так и Сирано страдает из-за своего длинного носа. Как и мы, он бывает смешным и трогательным. Сирано такой же, как и мы, но мы не всегда бываем такими, как Сирано. Жить благородно — вот чему учит пьеса.

Андрей Максимов. Здравствуй, честь! — Комсомольская правда, 1983, 26 ноября.

ДВА ЦАРЯ

Знаменитые драмы Алексея Толстого, подкрепленные современными печалованиями о конце династии… Царь Федор Иоаннович в одноименной пьесе — одна из сложнейших ролей в мировом репертуаре, можно сказать, эпоха в развитии русского театра, появилась у меня по воле случая.

Его замечательно играл в нашем театре Иннокентий Смоктуновский. Но наступил момент, когда он захотел играть не только у нас, но и во МХАТе. Об этом ничего не знал Михаил Иванович Царев. Смоктуновский никого об этом не предупредил. Когда по телевидению показывали сбор труппы МХАТа, все с удивлением увидели там Иннокентия Михайловича. Потом он пришел на сбор труппы к нам. Очевидно, у него произошел разговор с Михаилом Ивановичем и тот сказал, что такого быть не может. «В двух театрах и Ермолова не работала. Решайте — либо у нас, либо там. Совмещать не разрешу». Я его вполне понимаю — для театра, в котором работали такие звезды, как Ильинский, Бабочкин, Царев, Доронин, Гоголева, Жаров, Любезнов, иметь гастролера непрестижно.

Я тоже считаю, что актер должен работать в одном театре. Нельзя жить в одной семье и бегать постоянно к другой. А театр — это семья. Я прекрасно понимаю, что всем надо жить, кормить детей, поэтому я иногда закрываю глаза на то, что кто-то из наших актеров выступает в других театрах, но это сегодня.

Когда Смоктуновский ушел из нашего театра, меня вызвал Царев и сказал: «Ты должен выручить театр. Нам нужно, чтобы спектакль состоялся». Таким образом, предстояло ввестись в готовый спектакль, имеющий успех. И на все это дается не больше десяти дней.

Я прекрасно отдавал себе отчет, что Смоктуновский — актер грандиознейший. У меня к тому времени тоже была дикая популярность. Только что вышел «Адьютант» и несколько других фильмов, так что надо было не ударить лицом в грязь. Ответственность огромная. Я согласился, хотя понимал, насколько сложно сделать это после такого артиста, да еще в такой фантастически короткий срок. Между Царевым и Равенских шел спор. Потом Борис Иванович мне сказал: «Давай попробуем, но есть еще несколько артистов на эту роль». Я ему ответил: «Мне предложил эту роль Царев, и в конкурсе я участвовать не собираюсь. Если вы не хотите, чтобы играл я, так и скажите, а если согласны, давайте не тратить времени зря и начнем репетировать». Надо отдать должное Борису Ивановичу, мы

начали репетировать, хотя некоторые актеры ставили палки в колеса, стараясь, чтобы из этого ничего не вышло. Иногда во время репетиций, когда все должны работать на меня, вдруг кто-то пытался перевести внимание на себя. Я не хочу никого называть. Я никогда никому не мщу. Знаю, что недруг будет наказан без меня. Но было нелегко.

Мы репетировали и утром и вечером. Конечно, я страшно выматывался. Мне никак не удавалось ухватить нужные интонации, но, как сказал поэт, «когда б вы знали, из какого сора растут стихи». В это время у меня жил пес Кузя. Дворняга, подобранная женой. В промежутке между репетициями в театре я учил текст дома. Солнечным сентябрьским днем жена, чтобы мне не мешать, ушла с дочкой гулять. Я сидел на тахте, в окно виднелась церквушка с колокольней. Я смотрел на нее и пытался заучить текст. Вдруг увидел глаза, которые смотрели на меня очень внимательно. Это был Кузя. В комнате уже стемнело. Оказывается, он вместе со мной, не шелохнувшись, просидел весь день. Я ему сказал: «Ты знаешь, что такое царь? Ты помнишь батюшку-царя?» Я сказал это очень тихо, и вдруг Кузя медленно пополз ко мне. Я продолжил: «А, ты знаешь!» — и услышал свою интонацию. Именно в этот момент я поверил, что сыграю эту роль. Я считаю, эта сцена у меня лучшая в спектакле. И на следующий день я ее сыграл. Кузи давно нет, он прожил у нас шестнадцать лет и умер от старости, но по сегодняшний день я сохранил эту интонацию. Ее подарил мне Кузя.

Кому-то может показаться, что это несерьезно — собака помогла сделать роль, но артисту иногда важно найти одну интонацию, одну деталь — и все пойдет.

Очень трудно давалась сцена разрыва дипломатических отношений с Борисом Годуновым и возобновления отношений с Шуйским. Я старался показать одинокость Федора, его доброту, его невозможность принять этот мир. В тексте Толстого все это есть. «Я правды от неправды не отличу», — говорит Федор.

В устоявшемся представлении царь Федор страдал слабоумием. Я же считаю, что это совсем не так. Просто в век крови и беспощадности его отца, Ивана Грозного, слабостью считалась человеческая доброта, желание мира и покоя в государстве. Я пытался показать, что он не был больным и недоумком, он умел принимать решения. Не был он и слабым человеком. Может быть, он не развит физически, к тому же у него не было детей, из-за чего он стал мнительным. Но нравственно он очень сильный человек. Нельзя забывать, что за шестнадцать лет его царствования Россия стала намного могущественнее.

В спектакле Федор кричит у меня два раза в последних

сценах — когда ставит печать на указ об аресте Шуйского и когда узнает о гибели Дмитрия. Он кричит, как раненая птица, хотя я сам никогда не слышал, как кричит подстреленная птица. Я никогда не мог охотиться, хотя имею документы и амуницию охотника, врученные мне в Приморском крае, но не могу выстрелить в живое существо. Поэтому и не слышал крик подстреленной птицы, но представляю его.

Много волнений было связано у меня с этой ролью. Помню, 27 сентября, как раз в день рождения моей жены, так уж совпало, шел прогон, а я еще не успел пройти финала. Я был уже совершенно измочаленный. Встал вопрос о переносе спектакля. Тогда художник Куманьков Евгений Иванович сказал: «Либо играть сегодня, либо — никогда». Спектакль состоялся.

Когда продавали билеты на «Царя Федора», стояла длинная очередь. Наш замечательный администратор Борис Израилиевич Телевич — человек с необыкновенным чувством юмора, перед тем как открылась касса, вышел и сказал: «Товарищи! В следующем спектакле царя Федора будет играть адъютант его превосходительства». Из очереди никто не вышел. Так больше двадцати лет я его и играю.

Не помню, как прошла премьера, не помню, как играл, но мне все партнеры помогали, все «играли царя».

Эта роль стоила много сил и здоровья. Я лечился потом несколько лет. Произошел, видимо, такой сильный нервный стресс, что перед каждым спектаклем, буквально за час до выхода на сцену, у меня начиналась дикая головная боль. Не помогали никакие таблетки. После спектакля все проходило. Это длилось несколько сезонов. Однажды в Киеве на гастролях я рассказал об этом Виктору Коршунову, он мне и подсказал, что, наверное, это у меня на нервной почве. Может быть, сказывается напряжение далеких уже дней репетиций, когда я нервничал, не спал ночами. Мы поговорили и разошлись. Перед следующим спектаклем у меня голова не болела. И с тех пор как рукой сняло.

На «Царя Федора» приходили многие наши политические деятели. Я очень не люблю такие спектакли. Считается, что вроде надо играть как-то особенно. А почему?

Был курьезный случай с Брежневым. Он уже плохо слышал и, наверное, потому говорил довольно громко. Во всяком случае, у нас на сцене все было отлично слышно. В финальной сцене, когда я произнес слова: «Боже! Боже! За что меня поставил ты царем?» — из правительственной ложи мы отчетливо услышали голос Леонида Ильича: «Довели человека!»

Этот спектакль подарил мне знакомство с двумя замечательными людьми — Борисом Равенских и Георгием

Свиридовым.

Борис Равенских — один из самых ярких режиссеров нашего театра, с которым мне довелось работать. Он был учеником Всеволода Мейерхольда. В их режиссуре, казалось бы, не было ничего общего, но при всем том между ними существовало сходство — не внешнее, а глубинное. Видимо, именно от Мейерхольда к Равенских пришла страсть к ярким, образным мизансценам и нелюбовь к бытовой манере актерской игры.

В Малый театр он пришел в пятидесятые годы, уже после того, как поставил свой знаменитый спектакль с Виталием Дорониным «Свадьба с приданым» в Театре сатиры и на «Мосфильме». Его «Власть тьмы» с блистательными мастерами — Игорем Ильинским, Михаилом Жаровым и Еленой Шатровой — потрясла не только советских зрителей, но и зарубежных. Как-то Равенских уходил из Малого, но потом вернулся.

Последний его спектакль в нашем театре «Возвращение на круги своя» с Игорем Ильинским в главной роли о последних днях Льва Толстого. Меньше чем через год после премьеры он умер, как Толстой в его спектакле — стоя. На лестничной площадке своей квартиры, возле лифта. Умер мгновенно — упал на руки своего ученика, провожавшего его после занятий.

В спектаклях Бориса Ивановича музыка всегда становилась одним из главных выразительных средств. С музыки начинались почти все его спектакли. Музыка являлась своего рода увертюрой, которая должна была отрешить зрителя от всех повседневных забот, от околотеатральной суеты, оставшейся за порогом зала. Музыка как бы подготавливала зрителя, очищая его от будничного повседневного существования. Она звучала не только фоном для создания настроения, но наравне с актерами зачастую выступала в качестве дополнительного и самостоятельного действующего лица. Музыкой Равенских пытался взбудоражить души и актеров и зрителей.

Сам он был человеком музыкальным, а его отец пел в Мариинском театре в спектаклях с участием Федора Шаляпина. В семье царил культ хорового пения. В молодости Борис Иванович хорошо играл па гармошке. Свои спектакли он всегда ставил по законам музыкальной драматургии — с учетом силы звука, выразительности паузы.

В работе над спектаклем он действовал порой интуитивно, подходил к драматургическому материалу, руководствуясь прежде всего эмоциями, а не сухой рациональной логикой. Репетировать мог бесконечно. По-моему, этот процесс он считал неизмеримо интереснее и увлекательнее конечного результата. Сам он говорил так: «Я должен прийти на репетицию весь в

крови, иначе репетировать невозможно». В его спектаклях не бывало частностей — только обобщения, а потому его герои всегда превращались в носителей определенного философского понятия. Он любил повторять, что драматургия родилась из поэзии.

В «Царе Федоре» он пытался слить в единое целое Толстого, Свиридова, Юрлова, традиции Малого театра и свое собственное видение, а если вспомнить, что когда-то именно «Царем Федором» открылся МХАТ, то это было ох как непросто.

Выбор музыки Георгия Свиридова оказался очень точен. Знакомы они были давно, еще со времени, когда Борис Иванович ставил у Аркадия Райкина спектакль «Восемьдесят дней вокруг света». Свиридов согласился и написал замечательную музыку. Записывали ее ночами, после окончания симфонических концертов, в Большом зале Московской консерватории. Запись шла по нескольку часов подряд. До шести утра. И каждую ночь Свиридов приезжал на репетиции и запись. Хоры, написанные им и великолепно исполненные капеллой Юрлова, удивительно точно вписались в спектакль. Уже увертюра — звучание мужского и женского хоров — настраивала на обобщенно-философский склад. Музыка эта производит на зрителя грандиозное впечатление. Не будь ее — не было бы фундамента спектакля.

Малому театру выпало громадное счастье — ни для какого другого театра Георгий Васильевич музыку не писал. Теперь эта музыка записана на пластинках и звучит на концертах во всем мире.

По поводу спектаклей «Иван Грозный» и «Борис Годунов» договаривался с ним уже я. Мне посчастливилось бывать и у него дома. Я считаю, что у этих спектаклей два автора — Толстой и Свиридов. Свиридов был очень обаятельным человеком. Мы с ним познакомились на каком-то совещании в Кремле. Он часто приходил на паши спектакли, а когда мы встречались, расспрашивал о работе.

Потом Владимир Бейлис, который ставил «Бориса Годунова», стал советоваться со мной о музыке, и я предложил связаться с Георгием Васильевичем. Мы вдвоем приехали к нему домой. Было лето, а он встретил нас в валенках. Его жена, Эльза Густавовна, первым делом угостила нас обедом. Георгий Васильевич сначала сказал, что вряд ли у него получится со спектаклем. Объяснял, что он очень занят — работает над циклом романсов, но потом согласился. А через сезон мы решили ставить «Ивана Грозного» и снова обратились к нему. И он создал музыку и к «Ивану Грозному». К сожалению, он не успел больше ничего для нас написать. Наш театр — единственный драматический театр,

принимавший участие в фестивале в Санкт-Петербурге, посвященном творчеству Свиридова, этого по-настоящему великого человека.

Этот спектакль имеет успех во всех странах. Именно с ним я первый раз выехал на гастроли в Грецию. Руководитель греческого театра сказал своим актерам, чтобь! они каждый день смотрели наш спектакль и учились, как надо играть трагедию. Для меня это наивысшая похвала. Их актеры после спектакля приходили к нам, плакали и целовали руки. Спектакль там шел без перевода, перед началом наша переводчица, у нее был очень низкий красивый голос, по радио рассказывала содержание каждой картины. Ее голос, помимо свиридовской музыки, сразу настраивал меня. У меня прямо мурашки по телу бегали. Нас принимали прекрасно. Мы в Афинах играли два спектакля в день — в пять вечера и в девять. Виной тому жуткая жара. Как-то звон наших колоколов слился со звоном колоколов местной церкви — это произвело сильнейшее впечатление.

Мы играли этот спектакль и в других странах — в Болгарии, в Югославии, в Израиле, в Японии. Причем в Японии играли по просьбе японского продюсера, который случайно увидел спектакль в Москве и настоял на том, чтобы его включили в репертуар. Оказалось, что в Японии Алексея Толстого знают хорошо.

Я играл царя Федора и в чешском спектакле в «Театре на Виноградах». Ставил его наш режиссер Петр Павлович Васильев. Спектакль совсем не походил на наш. Играли мы его так: я — на русском, они — на чешском. Надо сказать, что я не ожидал такой реакции зрителей. Они все понимали.

У нас этот спектакль идет и по сегодняшний день. Мне кажется, что он до сих пор находит отклик у зрителей, потому что говорит о вещах вечных — о том, что никакие земные радости, никакое благополучие не сравнятся с тем блаженством, которое дает человеку сознание, что он живет с чистой совестью.

Из рецензий

Мы, актеры, хорошо знаем, как трудно бывает войти в готовый спектакль. Особенно в такой, как «Царь Федор Иоаннович» — философский, многоплановый. Работа над постановкой идет обычно подолгу, есть время подробно обдумать и взвесить каждую деталь, проверить все на репетициях. А для ввода в спектакль времени Юрию Соломину было дано мало, и пришлось ему за считанные дни не только выучить труднейший

текст в стихах, но еще освоить множество мизансцен, весь пластический рисунок спектакля. Со всеми техническими сложностями актер справился прекрасно. И все же этого было еще недостаточно, чтобы выйти к зрителю. Соломину удалось самое главное. Он увидел образ и понял его. Работа будет продолжаться еще долго. Но направление избрано верное.

На первом же спектакле мы смогли убедиться, что Юрий Соломин получил эту роль по праву. Вообще мне кажется, как ни странно это прозвучит, что царя Федора может сыграть почти любой актер. Поясню свою мысль. Я видел, наверное, всех лучших исполнителей этой роли за последние полвека. Так вот Ор-ленев был артистом совершенно иной индивидуальности, чем, скажем, Москвин и Хмелев. Добронравов или Качалов мало чем походили друг на друга. Пользуясь старой терминологией, можно сказать, что они являлись актерами различных амплуа. Но каждый был по-своему незауряден как человек, как художественная личность. Поэтому-то я и думаю, что Федор по плечу любому одаренному, крупному артисту, независимо от его привычного амплуа.

Юрий Соломин достиг высокого профессионализма и духовно возмужал, особенно за последние годы. По своей природе он артист глубоко национальный, русский, что немаловажно для роли Федора. Он способен к передаче таких качеств натуры, как простодушие и некоторая наивность, чистосердечие, искренность и настойчивость в стремлении к правде, справедливости и гармонии. Он может показать в сценическом характере соединение беспомощности и нравственной силы, мягкости и неколебимой убежденности в могуществе добра.

Лучшим у Соломина, на мой взгляд, стал эпизод в финале спектакля, подводящий итог всем раздумьям и мучениям Федора. Поразительно верно найдено психологическое состояние героя, когда он с невыразимым облегчением освобождается наконец от тяжкой шапки Мономаха.

Юрий Соломин начертил правильный контур образа, дал рисунок, достоверный психологически и исторически. Теперь ему надо будет «разобраться» в своих эмоциях, точнее распределить их по всему спектаклю, избавиться от некоторой однотонности. Канва характера у артиста в руках. Предстоит нанести на нее сочные, густого тона, яркие краски, соответствующие тем, что даны «комментаторами» трагедии Толстого — создателями спектакля, который я назвал бы впечатляющей сценической фреской.

В традициях Малого театра — особое внимание к звучащему со сцены слову. Об этом стоило бы напомнить многим актерам, и Юрию Соломину в том числе. Кинематографический опыт,

принесенный им на сцену, не всегда идет на пользу талантливому актеру. И в исполнении им роли Федора можно иногда ощутить как бы неосознанный расчет на поддержку средств, специфичных для кино, — крупных планов. Мне кажется, Соломину надо искать чисто театральную форму образа. И нужно последовательно, доверчиво идти за автором пьесы, чтобы ни одно его слово не пропадало по ту сторону рампы.

Соломин — актер очень трудоспособный и трудолюбивый. Я знаю, он будет теперь работать над своим Федором без конца и вносить в него, как в копилку, множество новых мыслей и чувств. Глубоко убежден, что через год или даже раньше он станет блистать в этой роли…

Я с огромным удовлетворением уходил после спектакля «Царь Федор Иоаннович». Радостно, что наша труппа выдвигает молодых актеров, способных к воплощению столь крупных, серьезных задач. Значит, сохраняются, живут лучшие традиции Малого театра, в основе которых всегда интерес к актеру и большая, заботливая любовь к нему.

Михаил Жаров. Вступление в роль. — Советская Россия, 1976, 11 ноября.

Юрий Соломин достойно представляет одну из главных эстетических традиций Малого — прекрасно говорит, в совершенстве владеет искусством модуляций, строг и прост в произношении белого стиха толстовской трагедии.

Но не только словом покоряет и завораживает он зрителей. Неброскому, тихому, задушевному, я бы сказала, ласковому дарованию артиста чужды аффектация, пышность, пестрота. И эта особенность искусства Юрия Соломина органично «работает» на сверхзадачу, поставленную режиссером. Царь Федор Соломина — не слабоумный святоша, не вялый, дебильный недоумок, не холодный аскет. Нет. Это просто большой ребенок, красивый, добрый, доверчивый и ранимый. Он прежде всего безгранично человечен, земной, доступный пониманию, узнаваемый. Он, может быть, даже иногда чуть комично инфантилен, капризен, этот обыкновенный добрый молодец, ставший досадной волею судеб монархом и обремененный докучливой и чужеродной ему самодержавной властью. Может быть, он несколько обеднен в своей приземленной обыденности? Но Юрий Соломин доверительно вводит нас во внутренний мир незадачливого царя. И мы видим глубоко истерзанную, горько страдающую душу, раздираемую противоречиями между стремлением и бытием…

Трагическое бессилие абстрактной, беспочвенной и нецеленаправленной доброты выявляет философскую тему

образа, создаваемого Юрием Соломиным. Артист предлагает нам вникнуть в глубокий психологический конфликт, определяющий мучительную раздвоенность, трагический надлом и обреченность Федора…

Спектакль дарит истинную радость встречи с чистым и бесхитростным искусством Юрия Соломина, столь органично и с такой сердечной отдачей пережившего на сцене горечь венценосного бессилия, трагедию незащищенной доброты.

О. Макарова. Трагедия бессильной доброты. — Советская Латвия, Рига, 1980, 28 июня.

…В исполнении этой роли Ю. Соломиным нет и палета неврастеничности, если верно, что хорошие актеры с повышенной выразительностью воплощают собой характер нации, то Ю. Соломин, не случайно ставший любимцем зрителей, представляет ту ее черту, которую можно назвать спокойной добротой и ненавязчивым достоинством, — в этом ключе он и играет своего Федора…

Федором у Соломина в отдельные моменты нельзя не любоваться, но он как белая ворона среди окружающих — и одет-то во все белое! Подумать только: человек, облеченный полнотой власти, посреди всеобщей грызни и ненависти стремится поступать истинно по-человечески… Все готовы на все ради этой самой власти, а ему ничего не надо, в том числе и ее самой, — эту линию человечности Ю. Соломин ведет в спектакле уверенно и последовательно.

Я. Тубип. «Я хотел всех согласить…» — Вечерний Свердловск, 1991, И июня.

В Федоре открытость — до наивности, до щемящей беззащитности. Такой он, невеличественный, от первой сцены до последней. До того самого момента, когда, потрясенный случившимися несчастьями, вдруг преображается, выпрямляется и зал заполняет совсем не его, а чужой грозный голос: «Палача!» Проводит сцену Соломин с потрясающей силой.

Т. Куликова. О власти без силы. — Ставропольская правда, 1988, 13 октября.

Роль Федора Иоанновича Юрий Мефодьевич принял от И. Смоктуновского, на которого ставил спектакль Борис Равенских. Вошел в уже обкатанную, идущую постановку, в чужой, по сути, рисунок роли. И сумел, ничего не ломая, чужое сделать своим. Сумел раскрыть душу очень чистого, светлого, доброго человека, именно человека прежде всего, а уж потом царя, для которого

трон — тяжкая обуза, ибо требует принуждать, подчинять себе других, что глубоко противно всему его естеству. Царь — страдалец от власти своей.

Н. Балашова. Ох, нелегка ты, шапка Мопомаха! — Московская правда, 1995, 16 июня.

После моего первого выхода в роли царя Федора прошло более десяти лет. Началась перестройка. Мы открывали для себя все новые и новые исторические факты, и в моем «послужном списке» появился еще один царь — Николай II. Я говорю о герое пьесы Сергея Кузнецова «…И Аз воздам».

Мы репетировали совсем другую пьесу, и вдруг Борис Любимов, работавший тогда у нас заведующим литературной частью, принес пьесу непрофессионального молодого автора Сергея Кузнецова. Собственно говоря, пьесы, как таковой, не было. Был автор — медик по образованию. Он изучал болезни крови. Роясь в архивах, случайно наткнулся на какие-то материалы о гемофилии царевича Алексея. Очевидно, тогда у него и возникла идея создания пьесы. Ни до, ни после этой пьесы он ничего не написал. Это его единственное произведение. Видимо, сам материал таков, что он не мог не написать. Это сейчас нам известно об убийстве царской семьи, кажется, все, но то, о чем я рассказываю, произошло десять лет назад. Тогда об этом открыто не писали. Борис Любимов знал Кузнецова, и именно поэтому тот и показал ему свое произведение. За постановку взялся Борис Морозов.

Конечно, театр проделал огромную работу, чтобы получилось нормальное драматическое произведение. Тема была новой, если в печати появлялись новые факты, мы тут же использовали их в пьесе. Когда мы показали спектакль художественному совету, многие категорически возражали против его выхода. Конечно, имелись у спектакля и сторонники. Все ждали моего решения как председателя художественного совета, и я сказал: «Спектаклю быть!» Мне и сейчас кажется, что это решение было правильным. Кто, если не наш театр, должен был рассказать об этой очень трудной, противоречивой странице нашей истории.

Ипатьевский дом в нашем спектакле напоминал мышеловку. Герои выныривали из тьмы и в тьму уходили. Я, играя Николая, изображал прежде всего любящего отца, старающегося уберечь своих детей, человека сдержанного и демонстративно незлобивого.

Для меня и царь Федор, и Николай — прежде всего люди, у которых есть сердце. Они никому не хотели зла, ни на кого не повышали голос. Этим они мне по-человечески близки. Я сам

человек эмоциональный, могу завестись, но кричать на кого-то, заведомо зная, что он тебе не может ответить, не могу.

Когда мы играли спектакль в первый раз, то немного побаивались, но спектакль шел на полных аншлагах несколько сезонов. Причем надо учитывать, что все зрители прекрасно знали финал той истории, которую мы показывали, но такой гробовой тишины в зале я не помню. В пьесе использовались все новые сведения, которые мы узнавали, и зрители принимали это с благодарностью.

Совсем недавно наконец-то произошло захоронение останков царской семьи. Мне было стыдно слушать, как неприлично долго шли разговоры о том, надо ли это делать, где их захоронить, кто поедет, а кто не поедет на траурную церемонию. Я не монархист, не глубоко верующий человек, но я прикоснулся к этой теме как исполнитель Николая II в театре. Мне по-человечески обидно, стыдно и больно. Больно за то, как мы выглядим в глазах мировой общественности. Если уж мы решили хоронить останки в царской усыпальнице, так надо было это сделать нормально, а не торговаться. Честное слово, это недостойно.

Из рецензий

…Трагизм, читаемый в облике Николая — Соломина, — это и есть трагизм вошедшего в его жизнь торопящегося, особого предгибельного времени. Оставшегося времени и мало, и много, потому что оно делится на микроны, и каждый микрон — этап судьбы императора и всей его семьи. Ю. Соломину помогает внутренняя музыка, настроенная на перекличку со звучащей. Вокруг актера существует аура: он несколько как бы отделен от общей атмосферы. Странно, но факт: самый трагичный, он и самый спокойный, рвущие душу Николая — Соломина порывы находят не резкие, а художественно-гармонические, мягкие ритмы выражения. И Николай, быв-ший император, человек без будущего и без настоящего, человек почти умерший, ибо никем из новой жизни не признаваемый, но при этом более чем другие живет реальностью страны. Каждое его появление встречаешь с ожиданием, каждый диалог интересен его суждением и вызывает почти неизменное сочувствие к нему. И вот основное в его рисунке: Николай — Соломин не только жертва, он часть культуры, жизнь, которая куда-то ухнула, он ее психологический измеритель, по его личному поведению мы угадываем стиль, уровень мышления и тонкость чувствований тех, кто остался там, за финальной чертой жизни сгинувшего дворянского сословия.

Это прослеживается и в прологе, где бывший император читает вслух всей семье чеховские пьесы, и в диалогах, где он ободряет детей и жену и где он спорит со своими победителями и тюремщиками…

Нина Велехова. Кто скажет ему: «Что ты делаешь?». — Театр, 1990, № 11.

«…И Аз воздам» — это спектакль одного актера — Ю. Соломина, играющего Николая II. Пожалуй, только в Малом можно было сохранить умение так спокойно, несуетно чувствовать себя на сцене, так говорить и двигаться… Соломин воистину протагонист этого спектакля: оттенки его игры ярко выделяются на не слишком выразительном фоне.

Алексей Филиппов. Августейший сезон. — Правда, 1990, 3 июля.

Без каких бы то ни было внешних всплесков артист сумел поднять фигуру своего героя до подлинно трагических высот. Его Николай не просто умный, все понимающий, тонко чувствующий и глубоко верующий человек. Он у него мудр сердцем и сознает, что ждет всю его семью. Но врожденная порядочность, честь первого дворянина державы не позволяют ему в ответ на подлость опускаться до ответной подлости. Достоинство монарха дороже жизни человека по имени Николай Романов. В этом вся его суть, с этим он и примет мученическую смерть.

Наталья Балашова. Ох, нелегка ты, шапка Мономаха! — Московская правда, 1995, 16 июня.

АКТЕРОВ НАДО ИЗУЧАТЬ

Более сорока лет выхожу я на сцену Малого театра. Сколько ролей сыграно за эти годы… О каждой можно рассказать многое. Но, когда меня спрашивают, как рождается та или иная роль, никогда не могу это логически объяснить. Иногда можешь на улице увидеть глаза какого-то человека, и все. Роль «пошла». Актер должен быть скрупулезно наблюдательным — нужно наблюдать повадки людей, отмечать присущие им черточки характера, причем не просто наблюдать, но и осмысливать свои наблюдения. Нужен непрерывный тренаж. Нельзя играть Шекспира без голоса, без абсолютного владения своим дыханием, без отточенной пластики тела. Все это азбучные истины.

Наша профессия — самая загадочная на свете. Сколько необъяснимых вещей происходит на сцене! Например, как-то, когда я должен был играть в «Царе Федоре», у меня начался сильнейший насморк. Я думал, что не смогу выйти, но заменить спектакль, на который проданы все билеты, очень сложно. Решил играть. Для меня повсюду разложили ватные тампоны, бумагу. Вышел на сцену — насморка как не бывало. Отыграл спектакль — опять начался насморк. У актера что-то происходит с организмом. Я сам видел, как у актера с носовым кровотечением перед выходом на сцену кровь остановилась. Мы можем заставить свой организм действовать так, как надо.

Мне, например, пришлось играть премьерный спектакль «Неравный бой» Виктора Розова в тот день, когда умер мой отец. Представляете, с каким настроением я вышел, но сыграл. Зрителю же не важно, что у меня случилось. Так со всеми бывает. Это жизнь.

Недавно подобная ситуация произошла у моего товарища по театру — у него умерла мать, а вечером премьера. Мне предлагали позвонить ему и спросить, будет ли он играть. Я отказался категорически, сказал, лучше мы отменим спектакль, но звонить ему в такой момент и спрашивать о работе нельзя. Нас потом покарает судьба. Он позвонил сам и сказал, что играть будет. И тогда мы стали спрашивать: «А ты выдержишь?» Он ответил: «Выдержу». И он играл, причем роль была комедийная. Зритель ничего не заметил. Вот это высший пилотаж.

Медицинские институты могли бы сделать открытие, если бы к нам подключали датчики, чтобы определить степень эмоциональности человека. Нас надо изучать, как Белку и Стрелку. Почему на сцене останавливается кровь, идущая носом, прекращается насморк, стабилизируется давление? Это я испытал

на себе. Как-то я начал играть «Пучину» с повышенным давлением. За кулисами стояли врачи «Скорой помощи», чтобы сделать мне укол, они боялись, что я упаду. Я отыграл сцену, они померили давление, оно стало нормальным. Врачи не верили своим глазам.

Мы заставляем людей смеяться и плакать. Я могу вызвать в зрительном зале кашель. Но главное, я знаю, что могу воздействовать на души людей. Однажды поехал в Чехословакию, когда там вышел «Адьютант его превосходительства». Это был первый русский фильм, озвученный на чешский язык после Пражской весны 1968 года. Меня из театра отпустили только на два дня, и наш посол звонил Цареву и просил разрешить мне остаться еще на несколько дней. Он сказал: «Отпусти Соломина. Он мне здесь важнее, чем двадцать танков». И Царев разрешил. Он понимал, что то, что может иногда сделать один артист, не может норой сделать целый батальон.

Артист может заставить тысячи и миллионы людей поверить в происходящее на сцепе или на экране. Борис Бабочкин рассказывал, что в одном городке человек не пропускал ни одного сеанса «Чапаева». Борис Андреевич поинтересовался у пего, почему он столько раз смотрит один и тот же фильм. Тот на минуту задумался и ответил: «Я думаю, может, он выплывет». Для меня это высшее признание. Моя тетка, сестра отца, простая женщина, когда смотрела «Адьютанта его превосходительства», в конце очень плакала и приговаривала: «Хорошо, что Мефодий не видит, ведь Юрку-то арестовали!» Когда видишь такое, уходит куда-то текучка, что держит тебя так крепко, и остается только вопрос: «Что дает твое искусство людям?»

Актерская профессия физически очень тяжела. Выпариваешься, теряешь килограммы за спектакль. Выходишь со сцены иногда мокрый, как из парилки, и не потому, что ты там бегаешь и прыгаешь, а потому, что отдаешь эмоции. Если кто-то пытался критиковать своего начальника в большом зале при большом скоплении народа, он может вспомнить, что с ним происходило. Это нервы… А у нас нервы каждый день.

Любой знает еще со школы, как страшно, как трудно одному выступать перед многими. Как нелегко удержать их внимание, заставить слушать себя, не смотреть по сторонам, не переговариваться с соседом. Как это трудно — быть все время интересным, не скучным, а в случае, когда внимание слушателей рассеивается, не злиться на них, не ненавидеть их, а собрав всю свою волю, что-то такое совершить, повернуть к себе.

У нас каждый день новый зритель, не тот, что приходил вчера. Иногда он приходит просто для того, чтобы отдохнуть,

развлечься, и надо непременно сообщить ему что-то серьезное, важное про жизнь, про ее смысл. Надо, чтобы он ушел с эмоциональным зарядом. Значит, каждый день ты должен соответствовать. Сколько вложишь — столько и получишь. Нужно работать настолько, насколько у тебя сегодня хватит сил. Это требует затрат физических и эмоциональных.

Все мы в жизни артисты и каждый день играем несколько ролей. Но стоит человеку повторить что-нибудь еще раз, у него это не получится. Это может получиться только у профессионала. Мы же должны делать это каждый день. Кажется, все просто — выучишь текст и выходи. Ан нет. Артист играет на своих нервах, на своей душе. Это очень тяжело. Наша профессия только кажется доступной, но па самом деле она одна из самых сложных.

Меня всегда оскорбляло, что мы раньше постоянно выполняли шефскую работу. На праздники — 23 февраля, 7 Ноября, 1 Мая — обязательно давали шефские спектакли. Как-то я очень обиделся — переехал в новую квартиру и надо было вбить гвозди, а дрели у меня нет. Приходилось за каждую дырку платить 50 копеек. Зарабатывал я мало, но в шефском порядке мне никто дырку не сделал. После этого я наотрез отказался от шефских выступлений. Надо уважать свою профессию.

Я знаю, что Виталий Доронин за время репетиций спектакля «Власть тьмы», где он играл Никиту, потерял шестнадцать килограммов.

Как-то я прочитал в одном журнале, что Де Фюнес после каждого спектакля теряет в весе. Я решил провести эксперимент. Несколько раз я взвешивался перед спектаклем «Сирано де Бержерак», который требовал большой физической отдачи — там я и фехтовал, и бегал… Я терял на этом спектакле кило семьсот, причем независимо от моего веса. На другом спектакле, к примеру «Царе Федоре», где физических затрат гораздо меньше, но зато больше эмоциональных, независимо от своего веса я терял два килограмма. Видимо, это нужно как-то компенсировать. После спектакля я не усну, если нс поем, причем никакие кошмары мне не снятся.

Академик Амосов писал, что нельзя человеку насиловать свой организм. Нельзя, допустим, заставлять себя есть в одно и то же время, или обязательно завтракать, обедать и ужинать, или делать зарядку и бегать по утрам. Тебе же не каждый день этого хочется. Посмотрите на животных, если собака не хочет есть, ее не заставишь. Надо прислушиваться к своему организму. Я с этим согласен.

Мне всегда смешно, когда кто-то из моих коллег рассказывает, как трудно ему выходить из образа. Все эго ерунда

собачья. Если ты не выходишь из образа·, значит, ты сумасшедший. Тогда надо ехать в психбольницу. Я верю, что можно устать от спектакля, от роли. Можно прийти домой и бросаться па домашних, потому что тебя все раздражает, или молчать, потому что ты так опустошен, что ни с кем не хочется говорить, — это может быть. Но потом ты поел, попил, лег спать и наутро проснулся нормальным человеком. А не то что ты ходишь и постоянно думаешь — ты царь или не царь. Но то, что играть спектакль тяжело, это я могу подтвердить. Четыре часа, не сходя со сцены, громко говорить, только па это надо иметь много физических сил. Потеешь как в бане. Каждый акт — новая рубаха. Приходишь домой вымотанный душевно и физически. Лечь сразу спать невозможно. Я после спектакля много ем. Потом включаю телевизор, но, если жена у меня спрашивает, о чем там идет речь, не могу ответить. Я смотрю, но ничего не вижу. Хорошо, что жена у меня творческий человек. Когда прихожу домой и молчу, она не пристает с разговорами. Понимает, что мне просто нужно себя измотать, чтобы уснуть. Некоторые прибегают к спиртному — это тоже вариант. После этого можно поговорить, излить душу, измочалить себя и уснуть, а лекарства не помогают.

Иногда зрители поражаются, как это люди, которые друг друга терпеть не могут, на сцене играют закадычных друзей. Профессионал всегда может оценить профессионализм своего партнера, как бы он к нему ни относился. Мы же не находимся в прострации. Я могу подумать о человеке, которого терпеть не могу, — надо же, как здорово он работает, и в эту секунду он мне нравится. Это все равно как если бы хирург отказался делать человеку операцию, если он ему не нравится. Как-то по телевидению показывали хирурга, которому привезли на операцию больного. Пока его готовили, он вышел покурить и увидел свою машину, которую у него угнали. Оказалось, что он должен был делать операцию именно тому человеку, который угнал его машину. Конечно, он его прооперировал нормально. Это чисто профессиональная вещь. Нечто подобное происходит и с нами.

Был у нас очень талантливый артист Губанков. Очень похожий на Чарли Чаплина. Он добровольцем ушел на фронт и потерял там ногу. Но продолжал играть даже на протезе при сильных болях. Когда мы делали «Ревизора», то ему дали роль Хло-пова. Он очень здорово его играл. На одном спектакле я увидел, что у него совершенно серое лицо, и предложил ему поехать домой. Он отказался, сказал: «Может, я играю в последний раз». Он всегда говорил: «Артист должен всегда играть как в последний раз». Но тот спектакль оказался для него

действительно последним. На следующий день он умер.

У Феликса Кривина есть сказка про Старый дом, который нс украшают мемориальные доски, его стены не подкрепляет авторитет великих людей, которые жили в нем, но все-таки не зря он простоял столько лет. В нем тоже жили люди и, может быть, они тоже были великими, только никто этого не заметил. Таких «незаметных» у нас очень много.

ИЗ ВЕКА ПРОШЛОГО

Так уж сложилось, что в последние годы я в основном играл героев из века прошлого. Мое сложившееся амплуа раньше называлось «неврастеник». В него укладывались и герои Достоевского, и Кирюша Кисельников из «Пучины», и конечно же Федя Протасов из «Живого трупа».

У этой пьесы удивительная судьба. Лев Толстой не хотел, чтобы ее ставили. Он говорил, что она «баловство», добавляя: «Когда умру — играйте». Впервые поставленная через год после смерти автора в Художественном театре, она не сходит со сцены.

Я видел в этой роли и Михаила Царева, и Михаила Романова. Прекрасно знал о легендарном исполнении этой роли Москвиным, Берсеневым, Симоновым. Это были блестящие работы, но я ни в коей мере не хотел повторять их. У меня такой принцип: когда я начинаю готовить роль, я ничего о ней не читаю, не изучаю литературу об авторе и прошлых постановках. Только когда процесс рождения образа внутри меня произошел и я понимаю, что этого из меня не выбьешь, только тогда берусь за литературу, смотрю другие постановки и убеждаюсь, прав я или нет. Если чувствую, что не прав, то готов отказаться от своего решения. Может быть, кто-то работает совсем по-иному, каждому свое.

В данном конкретном случае мне помог один знакомый, по характеру напоминающий Федю. Я считаю его человеком очень добрым, но слабым. Толстой называл Протасова «чисто русским типом». Он сломался. Иногда я вижу бомжей, копающихся в мусоре, и они тоже напоминают мне Федю. От этого пришло решение внешнего облика.

Мне казалось, что самое главное — разобраться в отношениях Феди с женщинами. Я считаю, что он продолжал любить свою жену, именно об этом он и рассказывает художнику в знаменитом монологе. Его любовь к Маше, на мой взгляд, очень чистая. Она сродни любви к таланту, к красоте, к ребенку. Федя Протасов, как и Кирюша Кисельников, человек талантливый, но и тому и другому необходима помощь. Я никогда не был согласен с утверждением, что талант пробьется сам. Убежден, что таланту обязательно надо помогать.

Главные сложности возникли перед сдачей. Существующий тогда худсовет не хотел принимать спектакль. Я сам входил в худсовет и прекрасно знаю, что это такое. Когда собирается более трех мастеров, казалось бы даже очень дружески по отношению к тебе настроенных, у них все равно начинаются споры.

Мы несколько раз показывали «Живой труп» на худсовете, и несколько раз его не принимали. Как-то я не выдержал и сказал: «Раз не принимают, давайте закроем спектакль». После этого дело пошло быстрее, и вскоре мы его выпустили. Это был чисто эмоциональный ход — я понимал, что спектакль получается.

Надо отдать должное Цареву — когда спектакль вышел, он, может быть, внутренне не все одобрил, но вслух ничего плохого не сказал.

В спектакле было много музыки, даже настоящий цыганский хор присутствовал. Машу вначале репетировала тоже настоящая цыганка. Она хорошо пела и двигалась, но оказалась плохой драматической артисткой, а потому пришлось ввести другую исполнительницу — актрису нашего театра. Спектакль был рассчитан на сцену филиала, а потому, когда там начался ремонт, его сняли с репертуара. Так же во время ремонта на основной сцене пришлось отказаться от «Сирано». У спектаклей, как и у людей, судьбы складываются по-разному.

Из рецензий

В игре Юрия Соломина больше всего привлекает органика душевных проявлений, невозможность для этого Протасова хоть тени позы, неискренности, самоподачи. Право всегда быть собой в мире, где этого как раз и нельзя, отстаивает он в своем падении. Но если бы в роли прочитывалось только это, мягкий, добрый, как бы бескостный Протасов Соломина вполне укладывался бы в привычное о нем представление.

Все дело в движении, в эволюции, которую переживает соломинский Федя… В финальных сценах спектакля актер берет толстовскую высоту.

Зоя Владимирова. Свет и тени одного спектакля. — Вечерняя Москва, 1984, 4 декабря.

ОСТРОВСКИЙ И ЧЕХОВ

Для меня Островский и Чехов — воплощение настоящей драматургии. Они разные, но у них очень много общих мыслей и идей.

Малый театр всегда считался Домом Островского и никогда — Домом Чехова. Пьесы Антона Павловича прочно прописаны в Камергерском переулке, но и свое время, кстати, Чехов первые свои пьесы приносил именно в Малый театр. В конце прошлого века своего «Лешего» Чехов впервые принес в Малый и «Дядю Ваню» — тоже в Малый. Но и в первый и во второй раз он получил отказ. Понадобился век, чтобы Чехов стал таким же постоянным драматургом Малого, как Островский. Лишь в шестидесятые годы в нашем театре появился «Иванов» с великим Бабочкиным. Через двадцать лет — «Вишневый сад». Его поставил Игорь Ильинский, который к тому времени перечитал, переиграл на эстраде, на радио, на ТВ едва ли не всего Чехова.

Конечно, Игорь Владимирович поставил «Вишневый сад» во многом и ради своей жены — Татьяны Александровны Еремеевой, замечательной, тонкой и аристократичной Раневской, и для себя. Ильинский потрясающе играл Фирса. Это была одна из немногих ролей, которые мог еще играть старый актер. Ансамбль дополнял и Николай Анненков в роли Гаева. Участие этих актеров придавало спектаклю благородство истинного антиквариата. «Вишневый сад» до сих пор не сходит со сцены нашего театра. В нем играет уже третий состав. Сейчас роль Раневской отдана Ирине Муравьевой. Актрисе, у которой пропасть огня, победителыюсти, радости бытия. Ирина Муравьева буквально излучает любовь, она умеет страдать, сострадать, прятать страдания и радоваться жизни, ценить ее просто за то, что она — жизнь.

Мое знакомство с драматургией Чехова началось с «Чайки». Когда я учился, ее с нами ставила Ирина Витольдовна Полонская, и сама Вера Николаевна Пашенная уделяла постановке много внимания. Я играл в ней Треплева, и мне тогда казалось, что именно Треплев — главный герой этой пьесы, на нем и *сходятся все* сюжетные линии. Моя жена играла в этом спектакле Аркадину. Вера Николаевна особенно не хвалила меня за эту работу. Я тоже сейчас стараюсь не хвалить студентов даже за удачную работу. Конечно, приятно услышать добрые слова, но важно, кто и как их говорит. Вера Николаевна не выражала восторгов, но видимо, работа была удачной, потому что именно после нее меня и взяли в Малый театр.

«Чайку» потом, через много лет, как дипломный спектакль ставила моя жена. Мы возили его в Братиславу на фестиваль студенческих театров, и там он был отмечен.

Мне же во второй раз довелось сыграть в «Чайке» — на сей раз Тригорина. Подвигла меня на это Ирина Муравьева. Она сказала, что будет играть Аркадину только в том случае, если Тригориным буду я. До этого я вводил ее на роль Раневской в «Вишневом саде», а она человек стеснительный, и может быть, поэтому ей хотелось играть именно со мной. Я ей за эго благодарен, потому что получаю колоссальное удовольствие от этой работы. Ирина — замечательная актриса. Она умеет импровизировать, никогда не требует от партнера, чтобы он сделал что-то выигрышное для нее, никогда не выпадает из ансамбля.

Аркадину всегда играли светской львицей, этакой «Ермоловой». А она никакая не «Ермолова», а провинциальная актриса, которая держит при себе человека моложе себя.

С Ириной легко работать. Она очень податливая, очень сомневающаяся в себе и начисто лишена звез-дности, хотя безумно популярна.

У этого спектакля какая-то особая аура, и зрители ощущают ее. Когда идет сцена объяснения Треплева и Нины, декорация построена так, что просматривается другая комната, где стоит стол, идет чаепитие. Причем как-то так повелось уже с премьеры, что кто-то что-то стряпает дома и приносит на спектакль. Чаще всего это бывает Ирина. Она печет какие-то пироги, и мы действительно пьем чай с настоящими пирогами.

Несколько лет назад я считал, что должен играть в этом спектакле Дорна. Я его прекрасно понимаю. Сейчас мне очень нравится образ Сорина. Он близок мне своей мягкостью, преданностью семье. Ведь он все отдал своей сестре и своему племяннику. Хотел жениться — и не женился. Чехов не случайно написал Сорину почти два одинаковых монолога. Они отличаются только интонацией.

Нам очень удобно в этом спектакле, и это передается зрителю.

Десять лет назад наш театр воскресил «Лешего» — самую горькую, самую беспощадную из чеховских «комедий». Он писал ее специально для артистов Императорского театра, но Александр Павлович Ленский, режиссер Малого театра, тогда порекомендовал ему бросить писать пьесы, а заняться рассказами. Очевидно, это было настолько больно для Чехова, что он возненавидел «Лешего». Он старался забыть о ней — пьеса даже включена не во все собрания сочинений. Спектакль поставил

Борис Морозов.

В этой пьесе нет ни любви, ни жалости. Все ненавидят всех и все срывают свое несчастье па других. Все хамят друг другу.

Я играю в этой пьесе Войницкого. Ненависть буквально душит его. «Я его ненавижу», — говорит он о Серебрякове, но ненависть мучительна прежде всего ему самому, именно поэтому Войницкий и стреляется. Его последние слова «Будешь ты меня помнить!» кажутся нелепыми и страшными.

Через несколько лет после «Лешего» у нас появился «Дядя Ваня». Поставил его кинорежиссер Сергей Соловьев. Мы пригласили его вовсе не потому, что у нас нет своих режиссеров, но я считаю, нам необходимо вливание свежей крови. Его появление в нашем театре — не дань моде, а дань его творчеству. Он максимально бережно относится к слову Чехова. А это важно сейчас, когда сплошь и рядом переиначивают текст так, что и не разберешь, где какая пьеса.

С Сергеем Соловьевым мы дружим давно, уже более двадцати лет. С того самого момента, когда я снимался в его картине «Мелодии белой ночи». Я прекрасно знал, как хорошо он работает с актерами. Есть разница между режиссерами киношными и театральными, так же как и между театральными и киноактерами. Киношный режиссер обычно больше внимания уделяет техническому процессу. Либо создает концепцию, и под нее все подгоняется. Они — «технари». Настоящие режиссеры в моем понимании, а мне приходилось, к счастью, работать и с такими, для своей концепции приглашают того или иного артиста, который им подходит. Если такой режиссер видит, что актер пошел в другую сторону, но это интересно, он использует и это. Но большинство, увы, пытаются впихнуть живого человека в свою концепцию, а бывает так, что ты чувствуешь, что это не твое, и вспыхивают конфликты.

Иногда артист видит, чего от него хотят, пытается поговорить с режиссером и чувствует, что тог его не понимает. Умный актер уходит в себя, когда ему делают замечания, не возражает, но играет все по-своему. Я в молодости часто пытался отстаивать свое видение, а потом мудрый Владимир Александрович Владиславский подозвал меня и подсказал, что надо делать, — никогда не спорить с режиссером, если видишь, что пробиться невозможно. Надо соглашаться: «Да-да, я вас понял» — и делать по-своему. И еще он научил, как отказываться от роли, к которой у тебя не лежит душа. Раньше, прежде чем приступить к репетициям, была читка, читали на художественном совете, а потом обсуждали, годится ли эта пьеса. «Так вот, если ты чувствуешь, — объяснял Вла-дислaвский, — что ты влетаешь на

роль, которая тебе не по душе, нужно выступить и покритиковать автора, тогда режиссер от тебя сам откажется». Я пользовался этим советом, он срабатывал.

С Сергеем Соловьевым у пас всегда было полное взаимопонимание. Однажды встретились как педагоги, он преподает во ВГИКе, а я — в Щепкинском. Он сказал, что выпускает курс и поставил с ним «Три сестры». Пригласил меня па этот спектакль. Я пришел. Играли они в Музее декабристов. Спектакль мне очень понравился. Понравились даже те артисты, которые вроде бы не подходили к своим ролям. Меня в этом спектакле ничто не коробило. Не раздражало, что мы переходили из одной комнаты в другую — декораций не было, просто каждую сцену играли в другом помещении. Обычно, когда это делается в театре или в нашем училище, я этого не признаю, но, когда этот прием вынужденный, тогда другое дело. Мне это понравилось. После спектакля мы разговорились, и Сергей сказал, что он любит Чехова и ему бы очень хотелось поставить «Дядю Ваню». Я предложил ему попробовать у нас.

Это была его первая театральная постановка. Я помню, как он вышел на нашу большую пустую сцену. Молча постоял, потом опустился на колени и стал гладить ее рукой. Признался, что никогда не думал, будто такое с ним может произойти. Это что-то необыкновенное, чего он никогда не испытывал. Он сразу сказал, что будет ставить эту пьесу при одном условии — дядю Ваню должен играть я. Я попытался возразить, что мне, как художественному руководителю, это не совсем удобно, но он меня переубедил. К тому же в этот период у меня года два не было новых ролей. Он распределил роли, взяв тех артистов, которых уже знал. Эго правильно — нельзя работать с незнакомыми.

Сергей Соловьев работал трепетно. Я видел, как он выходил на пустую сцену и долго смотрел в зрительный зал. Наш зрительный зал всегда завораживает. Здесь существует какая-то особая аура. Даже я начинаю здесь разговаривать в других темпоритмах.

В этом спектакле мне приходилось труднее всех, потому что я еще продолжал играть Войницкого в «Лешем», шедшем в филиале. И в какой-то период я играл двух Войницких. Я иногда начинал говорить монолог в «Дяде Ване» и по удивленным глазам партнеров понимал, что говорю слова Войницкого, но из другой пьесы — «Лешего». Ведь Войницкий в одной и в другой пьесе — два абсолютно разных человека, хотя текст похож. Но не случайно в «Лешем» Войницкий убивает себя, а в «Дяде Ване» стреляет в Серебрякова, мажет и говорит: «Странно. Я покушался на

убийство, а меня не отдают под суд». Он оказался неудачником. Я исходил из финала этих пьес.

Человек всегда оценивается но поступкам, поэтому мне они кажутся абсолютно разными. Я считаю, что жизнь самоубийством может кончить только сильный человек. Это — поступок. Может быть, я ошибаюсь, но для меня это так. В «Лешем» Войницкий сильный человек. В «Дяде Ване» — слабый. Он силен своими чувствами. Он потерял Елену, а Астров, как он считает, ее обрел. Для него это тоже трагедия.

Я все время ощущал раздвоенность. Повторять то, что я делал в «Лешем», не очень хотелось бы, да я и чувствовал, что Антон Павлович это написал по-другому. Как следователь я начал ковыряться в каждом слове, в каждой букве, в каждой запятой. Раньше я не мог понять наших «стариков», когда они говорили молодым: «Читай текст, там все написано!» Теперь это понял. В тексте имеет значение все. И ремарки. После «Пучины» я стал очень внимательно относиться к ремаркам классиков. Если Чехов пишет — «пауза», то это очень важно. У Чехова очень много ремарок. Он как режиссер в них все объясняет актеру. Если их поймешь, значит, поймешь и смысл роли.

Я приспосабливал роль к себе. Мне как человеку близки потрясения. Одно из потрясений пятидесятилетнего мужчины видеть, как на глазах его предает друг, как женщина, которую он боготворил, позволяет делать с собой его другу все, что он хочет. Я подумал, что сердце дяди Вани не выдержало. Финал каждый из зрителей понимает по-своему. Кто-то поймет, что ему физически плохо, а кто-то поймет, что дядя Ваня кончился. Артист обязан выполнить то, что сказано в тексте. В конце дядя Ваня плачет, плачет от бессилия, от боли, а когда мужчина в пятьдесят лет плачет — это страшно. Соня в финале говорит слова над телом умершего человека. Конечно, в этой роли я передал свои ощущения. Я в этой роли работаю с удовольствием. Всегда жду этого спектакля. Мне в нем свободно, мне в нем хорошо. Это — мое. Я благодарен актерам. Мне кажется, у нас получился очень хороший ансамбль — Валерий Бабятин-ский, Виталий Соломин, Светлана Аманова, Инна Рахвалова, Виктор Борцов. В нем заняты и актеры старшего поколения — Татьяна Александровна Еремеева, Елизавета Михайловна Солодова, которая прекрасно играет няню. Для меня они все оттуда. Мы разговариваем на одном языке, в одной тональности. От этой тональности возникают темпоритмы. По-моему, мы близко подошли к Чехову. В этом, конечно, немаловажная роль Сергея Соловьева. Ему удалось передать интонацию нежности и щемящей грусти по уходящей интеллигентности и

интеллигенции.

Точнее, в этом спектакле я выделил бы трио — режиссер, художник и композитор. Мы все вместе попытались воссоздать дух Чехова. Замечательна работа Валерия Левенгаля и Исаака Шварца. Это мастера высокого класса. Композитора Исаака Шварца я люблю и знаю еще по совместной работе в «Мелодиях белой ночи» и «Дерсу Узала». Этот композитор чувствует природу актерской профессии.

Валерий Левенталь великолепно обустроил сцену — на ней старинная усадьба с садом, рояль с роскошным букетом. Уютные, хорошо обставленные комнаты, где все располагает к покою, отдыху, дружеским беседам, музицированию по вечерам, где особенно хорошо, когда по стеклам стучит дождь.

Чтобы воссоздать атмосферу жизни дворянской усадьбы, на сцену выходили даже две борзые. Они у нас работали целый сезон. Потом одна из них погибла. С собаками работать сложно. Они же не люди. Им нужен свежий воздух, отдых, их нужно привозить на спектакль в машине. В общем, сложностей с ними много. Рыночная экономика вынуждает отказываться от собак.

В первых спектаклях Соню играла Татьяна Дру-бич. Она вносила грацию самой жизни. Бывают женщины красивые, но холодные. Бывают красивые и обаятельные. Татьяне Бог дал и внутреннее обаяние, которое располагает к себе, и красоту. Она вышла на театральную сцену впервые, и наверное, только потому, что об этом ее попросил Сергей. Они очень нежно относятся друг к другу. Как-то она сказала: «Если бы Сергей пригласил меня в Большой театр и заставил меня танцевать, я, наверное, бы танцевала». Эта пара могла бы стать прообразом хорошего современного фильма, но, к сожалению, я не пишу сценариев. Таких женщин я встречал мало. Она интеллигентна. Работает как зверь. Приходила на репетицию на час раньше, и с Соловьевым они репетировали один на один отдельные куски. Конечно, в театре была ревность — у нас были актрисы, и не одна, которые могли бы сыграть Соню. Обычно я не соглашаюсь на то, чтобы в нашем театре играл кто-то со стороны. Несколько раз мне предлагали спонсировать спектакль, если в нем будет занята какая-то актриса со стороны. Я это всегда отвергаю, ибо знаю, что у нас в театре работает сто тридцать моих коллег. Участие Татьяны Друбич — единственный случай, ибо я знал, что Сергею ее участие необходимо, знал, что он не может без нее работать. Ему нужен человек, выполняющий все, что он считает нужным. Татьяна оставила о себе в театре очень хорошее впечатление. Когда она начала сниматься, то честно предупредила, что не сможет играть в театре. Теперь Соню прекрасно играют Инна

Рахвалова и Татьяна Скиба.

Спектакль зрителю полюбился. В конце нам кричат не «браво», а «спасибо». Для меня это эталон нужности нашей профессии.

Мне бы хотелось продолжить сотрудничество с Соловьевым. Он вместе с Валерием Левенталем хотел ставить в нашем театре «Маскарад». К сожалению, нас перестали финансировать. Два года мы не получаем бюджетные деньги на производство. Все, что зарабатываем, благодаря гастролям, билетам, которые продаем, эти деньги мы вынуждены пускать на ремонт здания, на охрану и т. д. Если раньше мы за сезон ставили пять-шесть спектаклей, то сейчас в лучшем случае три. Так что хочешь не хочешь многое упирается в деньги. Мы же не можем сесть на рельсы и перекрыть железнодорожные пути. Из-за отсутствия денег мы и не смогли начать постановку «Маскарада».

Из рецензий НА СПЕКТАКЛЬ «ЧАЙКА»

Впервые среди бесчисленного количества виденных ранее разномастных Тригориных герой Ю. Соломина при всех чертах характера, данных ему автором, оказался еще и натурой трусоватой, находящейся в полном подчинении у своей властной возлюбленной. Надо видеть, как срывается с места знаменитый писатель и легкой трусцой бежит по первому зову Ирины Николаевны и какая жалкая, извиняющаяся улыбка появляется у него на губах…

Наталья Балашова. Чистая жизнь и чувства, похожие па цветы. — Московская правда, 1997, 22 января.

…Тригорин в исполнении Юрия Соломина — эдакое безответственное «дитя», которое если и совершает что-то плохое, то без всякого злого умысла. Нет, он вовсе не циник, не фат, который «увидел девушку и от нечего делать погубил». Этот милый человек и не думал соблазнять Нину. Все происходит само собой, помимо воли Тригорина — воли-то как раз и нет. Неловкий, забавный простачок, всегда плывущий по течению. Не только новый Тригорин явился перед нами, но и новый Соломин — яркий комедийный актер.

Т. Семашко. Трагедия безволия. — Российские вести, 1997, 6 декабря.

Здесь Юрий Соломин дал волю той своей склонности к комедийности, что, видимо, в нем нарастает. Тригорин является

здесь забавным, неловким и мешковатым, не артистичным и не столичным — этакий недотепа от беллетристики. Он пасует и перед Ниной — провинциалочкой с ее детскими вопросами и восторгами, и перед Аркадиной в сцене своей тщетной борьбы за свободу. Взъерошенный, комически агрессивный, он быстро капитулирует и сникает, словно из него вышел воздух, и сидит, потерянный и обмякший, воплощенное безволие, которое сам он осознает, как крест.

Татьяна Шах-Азизова. Пьеса и роль. — Театральная жизнь, 1998, № 7.

Юрий Соломин распахивает чувства отчаянно, сильно, он играет «на разрыв аорты». Честно говоря, не ожидала такого темперамента ни от актера, ни от героя. Трагедия дяди Вани — не тихая, неловко взрывающаяся лишь однажды стрельбой в Серебрякова и выкриками про Шопенгауэра. Трагедия Войницкого в этом спектакле сразу берется крещендо. Актер играет неотвязное и неотвратимое наступление помешательства и сто финал: там, через мгновенье после пьесы, — смерть.

Светлана Овчинникова. Трагедия в двух сериях с оркестром, роялем, виолончелью и гитарой. — Экран и сцепа, 1993, 24 июня.

Тянущаяся мука жизни, когда нет тех, кого тебе естественно любить, непереносна для человека, которого понял в дяде Ване актер… Юрий Соломин играет человека действительно деликатного, то есть мучающегося, когда деликатность не к месту… Если чем привлекательны нынешние сценические работы Юрия Соломина (а для меня они привлекательны), то теплотою и тоскою по теплоте… Юрий Соломин играет тепло и царя Федора, и царя Николая, и Ивана Петровича Войницкого, он жалеет их.

И. Соловьева. Милая сестра. — Московский наблюдатель, 1993, № 11, 12.

Соломинский дядя Ваня забавен, он, как говаривал о героях Чехова Жан Вилар, «из мира иронии». Он и шутник, и поначалу тирады свои о профессоре изрекает с беззлобным юмором. Озлится потом, но не до ненависти, как бы сам об этом ни толковал, — ненависть не его чувство. Наверное, он рожден с душой мягкой, веселой, доверчивой, отчего все его беды.

Соломин, чья роль сейчас вбирает в себя пьесу, — невольный центр спектакля, рассчитанного все же на многоголосие… Соломин свободен настолько, что трудно найти границу между игрой и не игрой, между артистом и персонажем.

Татьяна Шах-Азизова. Пьесы и роли. — Театральная жизнь,

1998, № 7.

НА СПЕКТАКЛЬ «ЛЕШИЙ»

Глубже всего состояние разъятого чеховского человека чувствует в спектакле Ю. Соломин, играющий Жоржа Войницкого… Он все время один на один со своей «отравляющей иронией» — и вот эта желчная ирония, неизбывное, до корней, отвращение к жизни роднит Войницкого в исполнении Ю. Соломина с героем Б. Бабочкина, когда-то открывшего на сцепе именно этого театра новую страницу в истории всей сценической Чеховианы. Конечно, Жорж — Соломин человек другой, куда менее цельный, куда более слабый, но он живет в тех же чеховских переходах — перепадах, и эта кардиограмма, ломаясь в пике третьего акта, переходит в прямую линию… Именно благодаря прочтению Соломина спектакль совершенно лишен мелодраматизма.

Жорж Войницкий — Соломин стрелялся не для себя. Ему уж все равно — жить или застрелиться. Он думал наказать профессора. Он ошибся. Жизнь «идет себе».

Марина Литаврипа. — Театральная жизнь, 1989, № 15.

Войницкий Юрия Соломина — совершенно самостоятельный персонаж, не претендующий на то, чтобы казаться дядей Ваней. Поначалу это не слишком симпатичный брюзга, раздражительный, болезненно самолюбивый, неуклюже ухаживающий за Еленой Андреевной. Но когда смутная неудовлетворенность

сменяется настоящей болью, пониманием, что пропала жизнь, Войницкий перестает быть резким и шумным, отчаяние и решимость покончить с собой прорываются не в воплях, а в тихих словах, в паузах.

Е. Алексеева. Черновики, варианты, программы.

…Соломин — актер чеховского театра. Собственно, это было ясно давно, если вспомнить ряд театральных и экранных ролей артиста. Его предназначение, амплуа, если бы таковое было, — амплуа интеллигентного человека чеховской складки, с его рефлексией, незащищенностью, благородством и всегда несчастливой судьбой. Амплуа аптирезонера, человека живого и сложного, в котором намешано много чеховского сочувствия, иронии и досады.

Татьяна Шах-Лзизова. Пьесы и роли. — Театральная жизнь,

1998, № 7.

ВПЕРЕД, К ОСТРОВСКОМУ!

Я уже много лет говорю об этом и вызываю огонь па себя. Меня возмущает, когда некоторые режиссеры берут пьесу Чехова или Островского и дают ей другое название. Ставят. На сцене происходит черт-те что, не имеющее ничего общего с тем, что написано у автора. Как сейчас принято говорить, ставят «на тему». В какое же неудобное положение может попасть человек, увидевший этот спектакль, но не прочитавший пьесу, если будет пересказывать этот спектакль кому-то.

Я не понимаю, зачем надо осовременивать классику, да так, чтобы никто нс мог ее узнать. Как-то я видел спектакль по пьесе Островского «Лес», который назывался «Нужна драматическая актриса». Честное слово, мне жаль зрителей, не читавших этой замечательной комедии Островского. На мой взгляд, театр их обокрал. Преподнес подделку. Я категорически против такой переделки классики. Не нужно переделывать Толстого, Чехова, Достоевского, Островского, Шекспира. Это все равно что взять и переделать окна Исаакиевского собора. Классика должна оставаться классикой.

Конечно, обращение к классике всегда предполагает новое прочтение и трактовку: ведь эстетические вкусы, представления людей меняются. Но, прикасаясь к классике, это надо делать в пределах разумного, не осовременивая до бесчувствия, как поступают в иных театрах в погоне за оригинальностью и эпатированием публики. В одном театре я видел «Лес», в котором звучали песни Высоцкого, а русский купец устраивал стриптиз. Я очень люблю и уважаю Высоцкого, но какое он имеет отношение к «Лесу»? В этом спектакле Восьмибратов снимал с себя рубаху, а затем стаскивал еще и штаны. На актере оказались плавки импортного производства. Молодежь хохотала, ей было смешно, когда на виду у всех снимали штаны. А я сидел и думал, что эти молодые люди никогда больше не увидят «Лес», а тем более не прочтут пьесу. А ведь там такой язык, такие потрясающие человеческие отношения, такой глубокий философский смысл!

Классика и драматургия — это тот же Эрмитаж, тот же Пушкинский музеи. Если мы сейчас примемся переделывать все скульптуры, созданные в прошлом веке, откалывать у них все лишнее с современной точки зрения, то лишимся шедевров прошлого.

Не надо соревноваться с Чеховым, Достоевским, Толстым. Они уже доказали свой талант, мы должны донести его до зрителей. Если люди плачут, сопереживают, значит, это

современно. Театр — одно из самых древних искусств, и его модернизировать не надо. Естественно, что-то со временем меняется. Островский сам предлагал делать в своих пьесах купюры. Но я за то, чтобы классическое произведение ставилось по тем параметрам, по которым его написал автор. Антон Павлович Чехов не писал в «Вишневом саде», что Яша на глазах у публики совершает половой акт с Дуняшей, а я видел это своими глазами.

Конечно, форма спектакля может быть современной, но содержание должно оставаться классическим. Я за соблюдение традиций, иначе мы потеряем нашу драматургию.

Иные критики не устают упрекать нас в отсутствии на сцене современной драматургии. Но театры классического репертуара существуют во всем мире. Это и Шекспировский театр в Лондоне, и «Комеди Франсез» в Париже, и «Кабуки» в Японии. И ни у кого не вызывает сомнения их особая роль в культурном процессе. Ведь классика связывает современных людей с культурой прошлого, дает ощущение корней.

У всех этих театров были и взлеты и падения. Так же и у нас. Правда, падений особых, так чтобы мордой об стол, не припомню.

Актерская школа Малого всегда состояла в органичности существования на сцене, в мощном эмоциональном токе жизненной правды. Наши артисты не боятся сильных страстей — абсолютно оправданных внутренне. У них даже молчание должно быть динамично, заряжено внутренней энергией и чувством, а возможность проявить эти качества и дает им классическая драматургия.

Александр Островский расположился в своем времени столь же основательно, как в кресле у Малого театра. Столь же основательно расположился он и в нашем времени, не прилагая к этому, казалось бы, никаких усилий.

Я считаю, что Островский в нашем деле — это как в музыке семь нот: знаешь ты эти поты, умеешь играть гаммы, сумеешь сыграть Бетховена и Чайковского, а не знаешь — будешь играть на трех струнах электрогитары. Я выступаю за семь нот, которые есть в творчестве Островского. Не случайно наш театр периодически проводит фестиваль «Островский в Доме Островского». Провели и в прошлом году в честь стосемидесятипятилетия великого драматурга. Ни один из руководителей страны не побывал на этом фестивале. Даже министр культуры! И хотя Министерство культуры было одним из учредителей фестиваля, оно даже не сочло нужным прислать телеграмму. А это было так нужно театрам, приехавшим из российской провинции!

«Лес» — одна из моих любимых пьес. Островский, влюбленный в театр, глубоко почитавший актеров, всю силу своей любви к ним вложил в образы Счастливцева и Несчастливцева — бессребреников, готовых ради театра на любые лишения. О них я и хотел поставить свой спектакль.

Пьеса эта мне нравилась давно. Еще со студенческих лет. Мне самому хотелось играть и Несчастливцева, и Счастливцева. Но тогда я не подходил по возрасту. Суть этих характеров волновала меня всегда.

Я преподаю уже больше тридцати лет, и не было курса, чтобы я не ставил с ним отрывки из «Леса». Мне очень хочется сделать там спектакль, но все время нет того Несчастливцева, каким я его представляю.

Впервые я поставил эту пьесу в Болгарии, в городе Толбухин, в 1980 году. Это был мой режиссерский дебют. Произошло это так. Однажды я с женой и дочкой вместе с актерами нашего театра отдыхал в Болгарии, на Золотых песках, под Варной. Недалеко от города Толбухин. Этот город знаменит фабрикой, где шили дефицитные у нас дубленки. Дубленки дубленками, но в городе имелся очень неплохой драматический театр. Его директор и главный режиссер Стефан Димитров и предложил мне поставить у них какой-нибудь спектакль. Это предложение меня удивило, потому что я никогда ничего не ставил. Оказывается, они прочитали интервью Куросавы, где тот сказал, что считает, что я мог бы заняться режиссурой. Можно сказать, что с легкой руки Куросавы я стал режиссером. Я сразу предложил «Лес». Оказалось, что это одна из самых известных и любимых пьес в Болгарии.

Министерство культуры СССР меня долго не выпускало. Аргументировало тем, что я не режиссер. Из Болгарии все время спрашивали, когда же я приеду. Я же в ответ писал, что у меня то ангина, то аппендицит. В конце концов я озверел, пришел в Управление театров и сказал: «Я уже «переболел» всеми болезнями, вырезал все, что мог. Отвечайте сами. Я туда не напрашивался». После этого из управления позвонили в министерство, и через несколько дней я улетел.

Работалось мне там легко, хотя вдруг возникло осложнение. Внезапно серьезно заболела артистка, репетировавшая Гурмыжскую. Тогда Стефан Димитров предложил поехать в Софию, походить по театрам и подобрать там актрису. Мы пошли в Театр Армии. Мне сразу понравилась там актриса Лора Креман. Это очень известная актриса, и я подумал, что пригласить ее в мой спектакль будет сложно, но буквально через несколько дней мы уже начали репетировать. Тогда для меня это казалось чем-то

невероятным. Никакого языкового барьера не существовало — мы работали без переводчиков. Можно сказать, что тот спектакль стал эскизом к спектаклю нынешнему, который я поставил в нашем театре.

Именно тогда я попробовал назначить на роль Несчастливцева актера довольно молодого — обычно его играли люди пожилые, а у Островского ему тридцать семь лет. Мне кажется, что Островский написал о человеке с больным сердцем. Именно в этом возрасте многие наши артисты погибают от болезни сердца. Наверное, во времена Островского было так же. Спектакль в Болгарии принимали замечательно.

Прошли годы — почти двадцать лет. Я все ждал момента, когда можно будет поставить эту пьесу в нашем театре. Я десять лет ничего в театре не ставил, хотя за это время снял два телевизионных фильма — «Берег его жизни» о Миклухе-Маклае и «Скандальное происшествие в Брикмиле» Пристли, а также художественный фильм «Вначале было Слово».

О театре написано не так уж много пьес. Лучшие из них принадлежат перу Островского. Он создал три пьесы об актерах. Первая — «Лес». Конечно, его герои — трагик Несчастливцев и комик Счастливцев — списаны с натуры. Ведь он знал многих провинциальных артистов, бродивших пешком из города в город. И сейчас много таких. Правда, пешком по России они не ходят, но может быть, скоро будут ходить, потому что билеты на транспорт им уже не по карману. И театры закрываются сейчас так же, как и тогда. Но главное не в том, чтобы проводить параллели с нашим временем. Куда важнее вечные истины: преданность бедолаг актеров искусству. Вот сидят они на опушке леса без копейки в кармане, а все их разговоры то и дело возвращаются к театру, и деньги для них не главное. Если они и появляются у таких людей, то очень скоро уплывают. Театр для них не просто средство существования, но призвание. Тема актеров и комедиантов проходит как главная через весь спектакль.

Мое понимание пьесы осталось прежним, но круг моего понимания расширился. Сейчас я лучше знаю жизнь провинциальных актеров. Много общался с ними, знаю их проблемы. Я сам артист и хлебнул лиха.

Речь в пьесе идет об актерах, то есть о той профессии, которую я неплохо знаю. Я не менял местами сцены, не вымарывал текст. Просто попытался восстановить отношение Островского к актерам, о которых он писал. Он писал о своих друзьях, не мог написать о них плохо, он писал о них с любовью. Тема сработала, и зрители ее понимают и принимают.

«Лес» Островского — это не только тот лес, о котором

Несчастливцев говорит: «Зачем мы, братец, спугнули сов и филинов? Что им мешать? Пусть их живут, как им хочется! Тут все в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятся от горького житья у своих родных: лес, братец». «Лес» Островского — это также лес Петра и Аксюши, лес светлый, с березовыми рощами, весенним щебетанием птиц, шумным ручьем, знойной тишиной, прозрачными заводями, чистой и светлой любовью русского парня и девушки. Все это является необходимым фоном действия комедии.

У актеров всегда было зависимое положение. Я хотел рассказать о нашей актерской профессии. Зритель ее не знает. Он видит нас на сиене, но не всегда понимает, что стоит за этим. Островский и написал о закулисной жизни. Эта пьеса всегда ставилась как социальная. Для меня же главное — актерская пара Счастливцев и Несчастливцев, а *не* любовный дуэт. Островский, влюбленный в театр, глубоко почитавший актеров, вложил всю силу этой любви и уважения именно в эти образы простых, честных бродяг и бессребреников, готовых ради театра на любые лишения. Именно они виделись ему высоконравственными и цельными людьми. О них я и хотел поставить свой спектакль.

Мы все привыкли к шаблонам. Многим кажется, что Несчастливцев обязательно должен быть с палкой, с громовым голосом. Александр Ермаков напрочь сломал этот стереотип. Он именно тот артист, каким я представляю Несчастливцева. Довольно молодой, который может играть Чацкого и Гамлета. Темпераментный, взрывной человек — таким его и писал Островский. Я также считаю, что Виктор Павлов играет Счастливцева лучше всех, кого я когда-либо видел. Мне очень нравятся и Александр Ермаков, и Виктор Павлов. Во втором составе в роли Аркашки значусь я, но это я обозначил на всякий случай, потому что эта пара для меня эталон.

В «Лесе» мне хотелось показать все черты нашей актерской жизни: и дружбу, и предательство (ведь Аркашка предает друга), и доброту, открытость, наивность, детскую обиду — все, что происходит у нас за кулисами. Эго паша жизнь. Эго паша боль. Для меня по-новому открылся Несчастливцев. Я понял, почему он забрел в этот лес — он плохо себя чувствует. У него побаливает сердце. Их взаимоотношения правильно найдены. То они любят друг друга, то ругаются. Почему это ко мне пришло? От одной фразы Островского: «Ну, Аркадий, я разбился с театром». Сколько же боли должно быть у этого человека! Я благодарен Евгению Валерьяновичу Самойлову, который согласился сыграть Карпа. Это замечательный актер. Надо сказать, что первая роль в его

актерской жизни гоже была в «Лесе» — он играл Петра. Я говорил актерам, что мне бы хотелось, когда в последнем акте Несчастливцев отдает деньги Аксю-ше и говорит Карпу: «Скажи, что барин пешком пошел в город» — и Карп кладет голову ему на плечо, зритель заплакал. И зрители плачут. Будь я скульптором, обязательно создал бы памятник актерам всего мира. Мне видится группа — герой, комик и героиня-травести. Впервые в Болгарии была сцена, когда Счастливцев, Несчастливцев и Аксюша стояли рядом, — это всегда встречали громом аплодисментов.

О Евгении Самойлове я мог бы рассказать многое. Это удивительный человек. Несмотря на свою шестидесятилетнюю популярность, он никогда не кичится своей славой. Никогда не участвует ни в каких группировках, ни в каких конфликтах. В театре такое встречается редко. Работать с ним одно удовольствие. Ему не надо ничего доказывать. Он все воспринимает и выдает в своей интерпретации. Безотказный человек — не было случая, чтобы он отказался от предложенной ему роли, а маленьких ролей для него нет. Он прекрасно сыграл в «Лесе». В «Коварстве и любви» он согласился играть маленький эпизод, и сыграл его прекрасно.

Я знаю Евгения Валерьяновича с 1960 года. Он работал тогда в Театре имени Маяковского. Я прекрасно помню его Гамлета. Для меня было потрясением, что «Гамлета» вообще можно сыграть. До этого я только читал пьесу и мне казалось, что «Гамлет» — это нечто космическое, нереальное. Вдруг я увидел это «нереальное» и был потрясен. Я видел Самойлова и в «Медее», и в «Океане», и во многих других спектаклях. После смерти Николая Охлопкова он перешел в наш театр.

По-моему, он теперь единственный романтический герой — красивый, с великолепным голосом, с необычной пластикой. Сейчас все «забытовили» и в России, к сожалению, не осталось романтических героев.

У нас в театре работает и его сын. Он любит и оберегает отца. Живут они скромно. У Евгения Валерьяновича золотые руки. Половина мебели в квартире сделана собственными руками. Он мастерит столы и кресла из кореньев и безумно любит это занятие. Но я немного отвлекся. Вернусь к спектаклю.

Вначале роль Гурмыжской репетировали Элина Быстрицкая и Лилия Юдина. Мы несколько раз отменяли выпуск спектакля. Потом заболела Юдина.

Ждать мы уже не могли и попросили Ирину Муравьеву подчитать текст Гурмыжской. Она в это время репетировала Улиту, и репетировала отлично. Ввели ее, и буквально дня за

четыре. Работали с утра до вечера. Надо отдать должное всем актерам — все работали с полной отдачей. Я очень рад, что играет Ирина. Все привыкли, что Гурмыжская — «старуха, выходящая замуж за гимназиста». Действительно, ее всегда играли актрисы почтенного возраста. На самом же деле Островский писал, что это вдова лет пятидесяти с небольшим. Ее окружают и одаривают комплиментами поклонники. Героиня Муравьевой покоряет Буланова не только содержимым шкатулки, но и своими женскими, не угасшими еще чарами. Она сама говорит о себе: «Ах, как я еще душой молода, мне кажется, я до семидесяти лет буду способна влюбляться!» Ирина Муравьева с ее обаянием, по-моему, очень удачно выходит из рискованных ситуаций. Она играет легко и комедийно. Она вообще очень органичная актриса. В ней сочетается талант, огромнейшая популярность и ни малейшего зазнайства, никакой «звездности». Пользуясь случаем, мне бы хотелось сказать о ней еще несколько слов. Когда она решила прийти к нам в театр, я сказал: «Надо подождать, пока появится роль для тебя». И она год ждала. Это меня к ней расположило. Как-то она позвонила и сказала, что ее зовут в один театр, предлагают хорошую роль. «Ну что ж, подумай», — ответил я. Через пять минут она перезвонила и спросила: «Почему вы так быстро согласились?» — и сказала, что будет ждать. Потом мы ее ввели в «Вишневый сад» на Раневскую. Затем в «Волках и овцах» она сыграла характерную роль, Аркадину в «Чайке» и, наконец, Гурмыжскую.

Мне хотелось поставить спектакль об актерах, которые играют только на сцене, и о людях, которые играют не на сцене, а в жизни. 06 артистах ходит много легенд. Их считают гуляками, алкоголиками, людьми легкомысленными. Мне хотелось оправдаться и оправдать своих коллег. Показать, что на самом деле все происходит не так.

У нас в «Лесе» герои не нюхают носки, говоря о театре, не играют на саксофоне. Меня оскорбляет, когда я вижу, что в каком-нибудь театре актеры в «Лесе» изображены как клоуны. Это могут делать люди, равнодушные к театру. Я всегда хотел показать физическую трудность жизни нашего брата артиста. Она была трудна и сто лет назад, и сегодня. На эту профессию некоторые смотрят свысока. А у комедиантов тоже есть сердце, и оно болит. У нас часто кого-то чуть ли не из театра увозят в больницу. Тут дело не в героизме. Если ты стоишь на ногах, ты должен выйти на сцену. В зале сидят тысячи людей. Они приехали, может быть, издалека, а кто-то, возможно, вообще проездом в Москве. Каждая отмена означает, что люди уйдут огорченные. К тому же они потратят время и деньги на дорогу,

поэтому иногда просто не поворачивается язык отменять спектакль, и артист, даже больной, играет. Это — преданность своей профессии. Может быть, кто-то скажет, что мы наивны, но мы верны актерскому братству. Именно об этом и писал Островский. Именно об этом и наш спектакль. Я ни на йоту не отошел от Островского — ничего не перелопачивал, ничего не придумывал.

Из рецензий

Соломин не стал подвергать драматургию Островского модернизации. Напротив, режиссер оказался на редкость чуток и почтителен не только к слову писателя, но и к традициям воплощения его произведений на сцене вверенного ему театра. Во-первых,

Юрий Соломин сохранил величественный театральный ритуал и показал «Лес» в пяти картинах, каждая из которых завершается закрытием бархатного занавеса, и смена картин с перестановкой декораций сокрыта от любопытного взгляда зрителей…

Если для Островского «Лес» — комедия, то для Соломина — драма. В этом заключается главное новаторство постановки спектакля. Режиссер не смеется над персонажами, он им сочувствует и за них переживает. И в этом сострадании нет ни лицемерия, пи высокомерия, ни позы, оно искренно, душевно и глубоко…

Для Соломина служение театру — великая миссия. Режиссер видит в актерах благородных рыцарей из Ламанчи… Режиссер убежден в шекспировском афоризме «весь мир — театр» и уверен, что все мы проигрываем свои роли в жизни… «Лес» Соломина пронизан щемящей грустью, тоской по идеальному и конечно же искренней верой…

Ж. Филатова. Чудеса случаются однажды. — Театральная жизнь, 1998, № 7.

АКТЕРСКАЯ РЕЖИССУРА

Многие говорят презрительно: «актерская режиссура». Меня тоже часто упрекают в этом «грехе». Не понимаю, почему об этом нужно говорить с пренебрежением. Для меня это та режиссура, когда все растворяется в исполнителях, все отдается им. К представителям подобной режиссуры можно отнести и Константина Станиславского, и Всеволода Мейерхольда, и Евгения Вахтангова, и Леонида Вивьена, и Юрия Завадского, и Рубена Симонова, и Олега Ефремова, и Галину Волчек, и Игоря Горбачева… Не было бы таких режиссеров никогда, если бы каждый из них не был прежде актером. Согласен с Константином Сергеевичем, что режиссер должен умереть в актере. Любую профессию нужно знать. Всякий режиссер прежде всего должен в совершенстве владеть актерским мастерством.

Я считаю, что вот так — закончил человек десять классов, сел на студенческую скамью и вышел уже режиссером — невозможно. Конечно, есть самородки. Наталия Сац в двадцать пять лет создала театр, а никакого режиссерского факультета не кончала. Не учились режиссуре Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд, Михоэлс…

Но я абсолютно уверен, как бы ни готовили режиссеров отдельно на специальных факультетах, но если ты плохой актер, из тебя никогда не выйдет хорошего режиссера.

Можно ли доверить полостную операцию врачу только-только со студенческой скамьи? Нет, каждый понимает, что он прежде должен «попахать», понять, как это делается. А режиссеры, едва закончив институт, считают, что они все знают. Я категорически против этого. Почему-то на Западе эта проблема никого не волнует и никто не возражает, чтобы актер, если он может, ставил спектакли. Это — надуманная проблема. Режиссер прежде всего должен быть доброжелательным педагогом. Актер чувствует все: режиссер не так посмотрел, не так закурил. Он будет сутки мучиться, думать, что сделал не гак, а у режиссера-то, может, просто живот заболел.

В театральном искусстве нередки случаи, когда большие и талантливые режиссеры не были актерами, но это не мешало им до тонкости знать все этапы сложнейшего творческого процесса — искусства актера. Режиссер должен так умело руководить актером на репетиции, чтобы он сам нашел и сыграл сцену. Работа режиссера скрыта за театральным занавесом, и зрители, награждая актера аплодисментами, не должны помнить о режиссере, чьи мысли материализовались на сцене.

ПЕРВЫЙ ЗА ДВЕСТИ ЛЕТ

Наш театр, как и любой живой организм, переживал разные периоды.

Я пришел в бытность главным режиссером Константина Александровича Зубова. Блестяще образованный человек — закончил Сорбонну. Он и актером был великолепным. Я видел его Цыганова в «Варварах», потрясающего Болингброка в «Стакане воды», Стесселя в «Порт-Артуре». После его смерти фактически руководил театром Царев, хотя при нем и были главные режиссеры.

Я работал вместе с Борисом Равенских. У него имелись свои любимые актеры — Ильинский, Доронин, Жаров, из молодых — Подгорный и Коршунов. Я к числу любимчиков не относился, хотя, когда уезжал на съемки «Дерсу Узала», он предлагал мне роль Годунова в «Царе Федоре», но я ответил, что сыграю, когда вернусь. Судьба сложилась иначе. В этом спектакле мне пришлось сыграть другую роль. Я играл у него и в спектакле «Почему улыбались звезды» — это тоже был ввод вместо Коршунова.

Недолго у нас работал Владимир Андреев. Когда он подал заявление об уходе, я уезжал на съемки. Я уговаривал его не делать этого. Но он сказал, что должен вернуться в свой дом. Мы и по сегодняшний день остались в прекрасных отношениях. Он честный и мужественный человек и, когда увидел, что Театр имени Ермоловой раскалывается, понял, что должен туда вернуться. Недолго пробыл у нас главным режиссером и Евгений Симонов. Для него родным был Театр Вахтангова.

Я горжусь, что стал первым не назначенным, а выбранным художественным руководителем. Это произошло в 1989 году. Впервые за всю двухсотлетнюю историю нашего театра. Сначала меня выбрали председателем художественного совета, членом которого я состоял более двадцати лет, а затем — художественным руководителем. Я на это пошел совершенно сознательно, зная, что будет тяжело, что личные творческие планы придется пересматривать. Проработав тридцать лет в Малом, взрастившем меня как актера, я считаю, пришло время отдавать долги.

Когда меня только выбирали художественным руководителем, некоторые, весьма уважаемые артисты, меня упрекали: «Ты слишком резко разговариваешь с людьми, начинаешь кричать. Нужно изменить стиль общения». Я им ответил: «Дорогие мои! Вы меня знаете больше тридцати лет. Если я вдруг стану тихим и вкрадчивым, вы же мне не поверите,

потому что знаете, какой я на самом деле. Не хочу лгать себе и вам. Или принимайте меня таким, какой я есть — крикливый, настойчивый, но не злобный и не злопамятный, — или не выбирайте». Когда голосовали, против меня было трое. Голосование было открытым, гак что я этих людей знаю и продолжаю с ними работать. При мне они получили звания, сыграли хорошие роли. Я уважаю их мнение. Конечно, я очень благодарен и Елене Николаевне Гоголевой, и Евгению Валерьяновичу Самойлову, и Руфине Дмитриевне Нифонтовой, и Евгению Яковлевичу Веснику, и другим актерам, которые меня поддержали.

Разумеется, мне прежде всего хочется играть, поскольку я артист. С годами роли уходят. Ох как много их ушло за эти почти десять лет! Естественно, приятнее только выходить на сцену, получать аплодисменты, принимать цветы от зрителей. Конечно, я имел бы меньше врагов и среди критиков, и среди вышестоящих организаций. Когда я был только артистом, снимался и играл в театре, обо мне много и хорошо писали. Но теперь я отвечаю за многих людей.

Человеческие отношения в театре порой складываются непросто. Почти каждый артист в душе считает, что он может сыграть роль, которая досталась другому. Тут прежде всего необходима объективность, в интересах дела порой приходится отказывать человеку, с которым десяток лет проработал бок о бок.

Первое, что я сделал, — это распустил художественный совет. Я всегда считал его рассадником сплетен и интриг, а потому поставил такое условие. Сразу сказал, если доверяете, то никакой совет не нужен. Не понравится — выберете другого. Дверь у меня всегда открыта, кто хочет что-то сказать — пожалуйста.

Я уже тогда не мог понять некоторых вещей и заявлял об этом в Министерстве культуры СССР и в других инстанциях: почему в России не может быть национального театра? Я всегда считал, что единственный национальный театр в России — это Малый. Станиславский учился у актеров Малого. Наш театр когда-то имел статус императорского, я шел от этого. Но в то время слово «императорский» не звучало, и я говорил о национальном театре. Национальные театры существуют во всех республиках. Чем же хуже Россия? Не мог я понять и почему мы должны ставить современные пьесы, если современных хороших пьес нет.

Меня всегда удивляло, когда артисты заявляли, что мечтают о роли своего современника. Мне же этого никогда не хотелось. Конечно, если бы попалась интересная пьеса, тогда другое дело,

но ставить для «галочки»… Наконец, когда меня выбрали художественным руководителем, мы решили, что будем ставить только классические вещи. У нас обширный «портфель» — русская и западная классика. У Островского около пятидесяти пьес. Если будем ставить одну в год, то уже обеспечены на полвека. То же самое и с Шекспиром, Мольером, Гольдони, Достоевским, Толстым, Лермонтовым. На всю жизнь хватит. Начался новый этап в жизни нашего театра. Слава Богу, из репертуара исчезли однодневки. Конечно, нам повезло, что настало время, когда это можно сделать. Единственный спектакль современного автора — «Пир победителей» Александра Солженицына, но это я тоже считаю классикой. Спектакль шел три года.

Я стал руководителем театра в самое сложное время — разрушалось основное здание театра и здание филиала. За сто семьдесят пять лет существования капитального ремонта не производилось. Мы понимали, что многие — а у нас огромная труппа в сто тридцать человек — потеряют работу. На это время у нас были организованы гастроли. Мы ездили и но Союзу, и за рубеж. Теперь я могу твердо сказать, что мы восстановили свой имидж.

Когда говорят, что у нас большая труппа, забывают, что, по существу, у нас два театра. Каждый вечер к нам приходит более полутора тысяч зрителей.

Нас все время пытаются вовлечь в конфликт. Мы же не участвуем ни в каких дрязгах. Малого театра не коснулись «революционные бури», перевернувшие многие творческие коллективы столицы.

Конечно, сложностей хватает. Мы бюджетники, а из бюджета получаем средства только на зарплату, причем нам недодают очень много. Я неоднократно говорил в Министерстве культуры: «Вы принимаете бюджет, беседуете с министром финансов, так определите точно, какую сумму вы нам выделите, и отдайте, мы же не какая-то частная лавочка. У нас статус «национального достояния». Мы же два года не получаем денег на ремонт здания, на выпуски спектаклей, оплату воды, канализации, охрану».

Я часто повторял: «Хочу работать в хорошем театре, в хороших спектаклях, у хороших режиссеров». Теперь я говорю: «Хочу жить в хорошей стране. Для этого у нас есть все».

За последние десять лет мы приобрели свободу, и я бы очень не хотел ее потерять, но мне очень жаль, что мы утратили гордость.

С самого раннего возраста идет расслоение. Я могу судить по нашему училищу. У нас по-прежнему большой конкурс. Но ребята

из Сибири, Дальнего Востока, Забайкалья не приезжают. Нет денег.

Меня никогда не прельщали никакие должности. Я легко на них соглашался и также легко с ними расставался.

Мне предлагают многие должности, от которых я отказываюсь. Я отказался баллотироваться в Думу, хотя думаю, что прошел бы в нее с легкостью. Сейчас у меня, помимо прочего, много общественной работы — я президент множества фондов. Я ничего за это не имею. Я просто хочу помочь — фонду «Покровский собор», Ассоциации русских театров в Йошкар-Оле. Это моя жизнь. Я это делаю, чтобы потом внучке не было стыдно за своего дедушку. Думаю, что ей уже не стыдно, но я еще постараюсь кое-что сделать.

Меня не интересует материальная сторона. У меня все есть: квартира, машина, дача. Все это было куплено лет двадцать назад. Все это я заработал, снимаясь в кино. Жена экономила деньги. На эти сэкономленные деньги все куплено. Мы сыты, обуты. Нам больше ничего не надо. С голоду я не умру. В конце концов, меня прокормит зритель. Когда я прихожу на рынок, с меня не берут денег. Недавно мы поехали на дачу, по дороге остановились, чтобы купить кое-что. Я стал покупать репу — я ее очень люблю. Женщина подала ее мне как букет и ни за что не хотела брать денег. Люди вместо цветов стараются подарить плоды своего труда.

Меня кусают довольно часто, но я не буду отступать с позиций, на которых стою. Я очень дорожу своим именем. Мне важно, чтобы моя внучка, когда меня не будет, могла бы мною гордиться. Это очень ответственно. Мне приятно, когда ко мне подходят люди и тепло вспоминают моих родителей. Хочу, чтобы внучка испытывала то же самое.

Жизнь моя заполнена до предела. Режим дня такой: встаю в восемь утра, гуляю с собакой, потом пытаюсь перекусить вперемежку с телефонными звонками, еду в училище, потом в театр, если нет репетиций, ко мне приходят все время люди. Кроме того, то надо идти к министру финансов и добиваться, чтобы нам отдали наши собственные деньги, то еще в какие-то инстанции. Вечером у меня спектакль, а если нет, то я работаю у себя в кабинете. Прихожу на спектакли или как режиссер или как художественный руководитель. Иногда я смотрю один акт на основной сцене, второй — в филиале. Часов в одиннадцать я прихожу домой, гуляю с собакой, смотрю новости, опять звонки и в час засыпаю. Так каждый день.

Конечно, мне обидно, что мои театральные работы порой остаются критикой не замечены или замечены походя, вскользь.

Но у нас, по существу, и нет настоящей критики. Она состоит из пересказа содержания и упоминания артистов в скобках. Это неграмотно. Я неоднократно говорил об этом. Может быть, из-за этих высказываний меня критика и не любит. Я никогда ни за одну театральную работу не получал премии. Ни одна моя роль, даже дядя Ваня, а все считают эту работу отличной, не попадала даже в номинацию.

В критике существует вкусовщина. Сколько жизней исковеркали критики, скольким нанесли сильнейший удар. Порой они пренебрежительно говорят об актере: «Он однообразен. Всю жизнь играет одну роль». А я, например, очень люблю Жана Габена, который почти всю жизнь играл самого себя. Только в различных обстоятельствах. Из наших актеров всегда преклонялся перед Олегом Жаковым, который, кого бы он ни играл, оставался Олегом Жако-вым, и перед Михаилом Жаровым, который всегда оставался Михаилом Жаровым.

Критика вообще стала очень грубой и порой циничной. Особенно этим отличается «МК». Рецензия на «Чайку», например, состояла наполовину из рассказа о спектакле, а наполовину из рассказа о Пугачевой и Киркорове, которые пришли на этот спектакль. В статье, довольно грубой, было так уничтожающе написано о молодой актрисе Инне Рахваловой, игравшей Нину Заречную, что та несколько дней плакала и не могла выходить на сцену. Хорошо, что она больше верит мне, а она моя ученица, чем критику, но человеку подрезали крылья.

Я спокойно отношусь к критике, а для молодых актеров это очень болезненно'. Когда я делаю замечания, я всегда их аргументирую, и поэтому нет никаких обид.

Когда я думаю о критике, я вспоминаю нашего прекрасного актера Владимира Александровича Вла-дислáвского. Когда-то он работал в провинции, потом у Корша, а затем перешел в Малый. Когда мы с ним играли в филиале, он все время заходил в кассу. Как-то он мне сказал: «Корш всегда заходил в кассу и спрашивал: как у вас сегодня? Сколько билетов продано?» Он прекрасно понимал, что успех спектакля определяют не два-три критика, а зрители. Именно для них мы и работаем.

КАК Я БЫЛ МИНИСТРОМ

Раз мы уж заговорили о должностях, то стоит вспомнить еще одну, которую я занимал, — министр культуры России.

Я взялся за это дело, потому что о проблемах культуры прекрасно знаю не понаслышке. Знал, в каком бедственном положении у нас музеи, знал, что многие дома культуры давно пора переименовать в «дома бескультурья», что актеры получают мизерную зарплату, жить на которую невозможно… Продолжать можно еще и еще. Я много ездил по стране, бывал и в музеях, и в библиотеках. К этому времени я уже лет двадцать пять преподавал, так что и о проблемах учебных заведений знал тоже. Я никогда не терял связи и с художественной самодеятельностью — сам вышел из художественной самодеятельности, мои родители посвятили ей всю жизнь, гак что и эта сторона мне была хорошо знакома. Кроме того, я работаю в театре не один десяток лет. Я поставил несколько спектаклей как режиссер. Снялся во многих фильмах — я киноактер. Снял несколько фильмов — я кинорежиссер. Я всю жизнь был связан с библиотеками, пока у меня не появилась своя. Наконец, я учился музыке семь лет, и вся моя семья — родители, дочка, даже внучка — музыканты. Пусть кто-нибудь из ныне здравствующих министров культуры перечислит такое.

А началось все так. Был 1990 год. В июне у меня родилась внучка Александра, и я решил посвятить ей лето. Жил на даче. Надо сказать, у меня бывает иногда такое — возникает ощущение, что что-то должно произойти, и это в самом деле происходит. Либо, наоборот, я понимаю, что должен уйти от чего-то, и потом выясняется, что это совершенно правильно. Не берусь утверждать, что я экстрасенс. Я обычный человек, но может быть, профессия накладывает свой отпечаток.

Прекрасно помню тот день. Был конец августа, я шел по улице с коляской и увидел около своей калитки черную «Волгу». Почему-то, даже не могу объяснить почему, я сразу подумал: наверное, приехали из правительства, чтобы предложить мне должность министра. Вошел в дом, там сидели жена, дочка и какой-то незнакомый человек. Этот человек сказал, что Иван Степанович Силаев приглашает меня к себе. Я спросил: «Речь пойдет о назначении меня министром?» Он подтвердил это и предложил немедленно поехать в Москву. Я отказался, сказал, что побуду с внучкой, а утром приеду на своей машине. Как раз в то время мне предлагали преподавание и режиссуру в Штутгарте и Мексике. Естественно, зарплата за работу там несоизмерима с

зарплатой министра. К тому же я был утвержден на очень хорошую роль у очень хорошего режиссера на «Ленфильме». Так что выбор был, по на нашем домашнем совете жена, она человек очень патриотичный, сказала: «Это надо для России» — и я выбрал министерство.

Я взялся за это не ради звания и должности и не ради денег. Я отказывался от чтения лекций за границей, и от съемок, и от новых театральных ролей. Стремление командовать, повелевать другими не в моем характере и мне глубоко чуждо.

За два года до этого меня избрали художественным руководителем театра. Это было сложное для нас время — стало разваливаться здание, репертуар, на нас ополчилась критика. Я оказался в нелегком положении — пришлось убрать из репертуара двенадцать названий, а что это значит для актеров? Играли только в филиале. Я постарался помочь родному театру, а потом представилась возможность помочь России. Мне тогда показалось, что непорядочно быть в стороне, если ты можешь принести пользу делу, в которое веришь.

На следующий день я приехал в Совет Министров к Силаеву. Сказал, что из театра не уйду, а Иван Степанович ответил, что этого никто и не требует. Так, оставаясь в театре, я стал работать министром. Весь день проводил в министерстве, потом ехал в театр. Я продолжал играть царя Федора и другие роли.

Мою кандидатуру утверждали на Верховном Совете. До меня утверждали нескольких министров, задавали им какие-то вопросы. Я очень волновался и серьезно готовился. Как только меня представили, раздались аплодисменты. Я сказал, что ни о какой моей концепции речи не может быть. Концепция у меня одна с начала моего творческого пути — надо делать, а не рассказывать, что ты собираешься делать. Вопросов никаких не было. Меня утвердили сразу.

Так случилось, что в Министерстве культуры я прежде никогда нс был. Меня привезли, представили. На следующий лень я приехал самостоятельно и забыл, на каком этаже мой кабинет. Пришлось спрашивать у дежурных. За время своей работы я не поменял там никого, кроме одного из замов, которого не могли убрать пятнадцать лет, — он слишком много сделал плохого, вернее, не сделал ничего хорошего, но почему-то от него никак не могли избавиться.

Двери моего кабинета были для всех открыты — специальных часов приема не существовало. Если кто-то приезжал издалека и хотел поговорить со мной, я откладывал другие дела и принимал этого человека. Единственный раз ко мне зашел человек, который ни о чем не просил, не говорил о своих трудностях. Это был

директор кукольного театра из Свердловска, он просто зашел меня поздравить. Тогда впервые издали постановление о театрах, в котором речь шла о снижении так называемой нормы спектаклей. Раньше получалось так, что по нормам театры должны в год играть больше пятисот спектаклей, то есть получалось, что в день нужно играть чуть ли не по два спектакля. А в школьные каникулы и того больше. Выдержать такое безумное количество артист не может. Чиновники этого не осознавали, но я-то прекрасно понимал. Постановление дало возможность театрам вздохнуть.

Я старался помогать всем. Самое главное, нужно не стучать в дверь и просить заплатить артистам, нужно дверь открывать и спрашивать, почему этого не сделали. Пока же мы стоим в одном ряду с шахтерами, учеными, врачами. К сложностям профессиональным добавляются сложности финансовые.

Как-то ко мне обратился директор школы-интерната одаренных детей из Новосибирска. Он рассказал, как трудно им жить, на питание они получают рубль тридцать. Я обратился в правительство, в результате сумму увеличили до трех пятидесяти. Тогда это было существенно. Я считаю, что это одно из самых моих серьезных деяний. До сих пор ко мне приходят люди за советом и помощью. Наша заслуга и в том, что на культуру из бюджета стали выделять два процента.

Я убежден, что все культурные богатства, в том числе Большой театр, Консерватория, Третьяковская галерея, Музей изобразительных искусств имени Пушкина, находящиеся на территории России, должны принадлежать именно России. Сейчас кажется странным, что это приходилось отстаивать.

Поначалу за меня срабатывало мое имя. Я звонил, а на другом конце провода слышал: «А, Юрий Ме-фодьевич, очень приятно. Сделаем…» Но бесконечно так продолжаться не могло. Необходим был Закон о культуре, а его так и не приняли.

Я работал министром недолго, чуть больше года. Может, работал бы и больше, но Министерство культуры стал курировать Геннадий Бурбулис. Меня стали вызывать с отчетами, с докладами на депутатскую группу. Однажды пришел, и какой-то юрист стал задавать мне совершенно нелепые вопросы. Я человек взрывной, встал и сказал: «До свидания. Вы меня отрываете от работы». И ушел. Я понял, что-то затевается. Через несколько дней я вместе с женой ехал с госдачи в Москву. Мы уже были на Кутузовском проспекте, когда я получил телефонограмму о том, что готовится соединение Министерства культуры с Министерством по туризму. Я категорически возражал против этого. Я не против туризма, но считаю, что ни в коем случае

нельзя соединять два этих министерства. Я доказывал это на самом высоком уровне. Очевидно, я кому-то мешал, но выступить против меня в открытую и снять меня не решались. Как только я услышал о слиянии двух министерств, позвонил дочке и сказал, чтобы она собирала вещи. Мы развернулись и поехали обратно. К нашему приезду дочка уже успела упаковать чемоданы. Мы с женой погрузили в машину чемоданы, дочку, внучку, наших кошек и собак и поехали домой. Больше в министерство я не приходил. Вместе с Борисом Любимовым мы составили письмо президенту о моей отставке: «За время, истекшее после Вашего решения, я добросовестно, в меру сил и умения, исполнял свой долг. Но в сегодняшней ситуации оставаться министром теоретического министерства не считаю возможным». Его не подписывали два месяца, но никто меня никуда не вызывал. Никакого шума не было, это утвердило меня в мысли, что я поступил правильно.

Через некоторое время Министерство культуры объединили с Министерством туризма. Этот «кентавр» просуществовал недолго. Буквально через несколько месяцев министерство, как я и предполагал, вновь разделили, но некоторые люди, которых хотели внедрить в Министерство культуры, остались. Либо это был продуманный акт, либо бездарно непродуманный. И в том и в другом случае это безнравственно. Перед уходом с министерского поста я сказал: «Подумайте, сколько денег вы потратите только на смену вывесок по всей России». Я ошибся — их потребовалось в два раза больше, чтобы поменять вывески еще раз.

Я не жалею о потраченном на министерскую работу времени. Мне никому не стыдно смотреть в глаза. Жаль, что многого не успел сделать. Я работал в сложный период — начался распад СССР. Каждая республика пыталась урвать кусок от общего пирога. Приходилось отстаивать интересы России.

При мне произошел августовский путч 1991-го. Помню, когда я увидел, что танки перекрыли въезд в Архангельское (там жили все министры, так что легко было взять всех сразу), а у меня в это время там находились дочка с внучкой, стало страшно, но я помчался в Белый дом. По дороге на обочинах стояло много танков. Строились баррикады, и, когда я выезжал, ради меня их разобрали. Потом в Белом доме отключили все телефоны, единственный работающий, через который держали связь, оказался как раз в Министерстве культуры. Мой первый заместитель Александр Иванович Шкурко провел там две ночи. Не зажигая света, поддерживали связь с внешним миром. Вызывали на подмогу воинские части. Когда 19 августа я вместе с министрами шел в Белый дом, вокруг стояла толпа. На нас

смотрели как на заложников. Силаев собрал нас и сказал, что в пять часов перекроют выход и кто хочет может уйти. Все министры остались. Я позвонил жене и сказал, что ночевать не приду, на всякий случай сообщил, где лежат ключи от машины, где деньги. Из окна было прекрасно видно, как к Белому дому идут танки. Потом оказалось, что эти танки охраняют нас, а руководил ими Александр Лебедь. Помню, всю ночь звучал голос Бэллы Курковой, я запомнил его на всю жизнь.

Никакого страха я не испытывал, может быть из-за окружавших меня людей. Теперь понимаю, что это было большим событием в моей жизни.

Министерский период не прошел даром. Я увидел много поучительного, общался с различными социальными слоями, «впитал» немало интересных типажей. Это сильно обогатило меня как актера. Надо успеть переплавить этот эмоциональный опыт в новые роли.

Я хотел и сейчас хочу только одного, чтобы российский театр, российское искусство и культура были лучшими в мире. Это желание — единственное, что мною двигало.

ИЗ ДАЛЬНИХ СТРАНСТВИЙ ВОЗВРАТЯСЬ

Думается мне, что у всякого человека две памяти. Одна похожа на записную книжку. Это память мозга. В ней все аккуратно записано: даты, цифры, телефоны, имена людей, целые строчки, а то и страницы чужих мыслей в стихах и прозе. Это очень хорошая и нужная книжка. Жаль только, что с годами чернила в ней выцветают.

Другая память похожа на альбом с картинками. Порядка в этом альбоме куда меньше, чем в записной книжке, но зато картинки раскрашены, некоторые страницы пахнут разными запахами, а некоторые даже звучат. Это память чувств.

Свою первую поездку за границу я отлично помню. Это произошло в 1968 году, когда я снимался в «Красной палатке». До этого я за рубежом не был, да в то время и ездили разве что в социалистические страны — Польшу, Болгарию, ГДР, Чехословакию. А тут впервые мы отправились в Рим, да еще на целый месяц. Летели мы без копейки денег. Прямого рейса тогда не существовало, пересаживались в Цюрихе. Приземлились, и началась гроза. Несколько часов мы сидели в аэропорту, а так как денег у нас не было совершенно, то мы не могли даже пойти в туалет. Выручил нас Константин Симонов. Он вместе с Александром Твардовским и

Ираклием Абашидзе летел в Рим этим же рейсом. В нашей группе находился Юрий Визбор, и оказалось, что они знакомы. Они отошли, пошептались. Потом Юра пришел и сказал: «Ребята, у нас есть деньги. Симонов дал». Это было счастье.

Мы сразу почувствовали себя людьми. Борис Хмельницкий пошел в бар и взял баночку пива. Тогда это казалось для нас несказанной роскошью. Потом в Риме мы несколько раз общались с Симоновым.

В Риме нас встречали наши итальянские друзья. Они ждали нас всю ночь. На таможне произошел небольшой казус. Хотя нас предупреждали, что спиртное везти нельзя, мы все везли с собой водку, коньяк и шампанское. У каждого в чемодане лежало по нескольку бутылок. Таможенник попросил, чтобы кто-нибудь из нас открыл чемодан. Сделать это вызвался Отар Коберидзе, самый опытный из нас, — седой солидный человек. Он вышел вперед и открыл свой чемодан. Таможенник едва не лишился чувств, стал кричать, что это невозможно. Тогда Отар сказал администратору-итальянцу: «Объясни ему, что я грузин. Я должен пить каждый день. Я пью много». После этого он взял бутылку коньяку, открыл ее на глазах у таможенника и выпил половину. У

того глаза чуть не вылезли из орбит. Он пропустил нас без слов.

После этого мы сели в машины и помчались по ночному Риму, подъехали к Колизею. Это было сказочное зрелище.

Поселились мы в прекрасной гостинице. Многое там, конечно, поражало наше воображение. Например, когда я зашел в ванную принять душ, то увидел, что она выложена черным с птицами и цветами кафелем. Поскольку до этого я видел исключительно белый кафель, то предположить, что он может быть какого-то иного цвета, не мог. Мало этого, меня ждало еще одно открытие — отсутствие кранов. На стене я вместо них обнаружил какие-то ручки. Попытался действовать ими, и пошел кипяток. Остановить его я уже не смог, выскочил. Весь номер наполнился клубами пара. В отчаянии стал звонить Визбору. Выяснилось, что у него такая же ситуация. Минут сорок понадобилось нам, чтобы разобраться.

Удивляло многое. Как-то, гуляя с Визбором по городу, мы решили выпить по чашечке кофе. Сели за столик. Нам принесли малюсенькие чашечки, а кофе в них едва прикрывал дно. Я возмутился, решил, что итальянцы, поняв,· что мы русские, издеваются над нами. Возмущенные, мы одним глотком хлебанули кофе и поехали. После этого не могли уснуть целые сутки. Оказывается, нам подали настоящий итальянский кофе, который пьют в течение всего вечера. С тех пор я кофе не пью.

Когда впервые попадаешь в Рим и Париж, ощущение такое, что ты здесь уже был. Все знакомо по фильмам и книгам. Нас все-таки хорошо учили. У нас было много книг, журналов о разных странах.

Я приезжал в Италию еще раз. Побывал в Риме и Венеции. Венеция поразила своей необычной красотой.

Жили мы в маленькой уютной гостинице. Вроде бы все в этой гостинице как в обычном европейском городе, но стоит тебе выйти из нее, и ты переносишься в какой-то необычайный мир. Со всех сторон тебя окружает вода. По улицам движутся не машины, а гондолы. Вокруг голуби. Никто их не гоняет и не боится, что они испортят памятники. На улицах играют оркестры. Причем они не заглушают друг друга, и слышно их отлично. Вечером площадь превращается в концертный зал, везде звучит симфоническая музыка.

Побывал я там и в казино. Сразу же проиграл, но меня это вовсе не расстроило. Я ведь туда пошел понаблюдать за людьми. Меня интересовали какие-то вещи, которые могли бы мне когда-нибудь пригодиться в работе. Я видел, как выигрывали огромнейшие суммы, как их проигрывали. У человека менялось выражение лица, даже его цвет.

Из Венеции нас повезли на маленькую фабричку на острове Му рано, где из стекла делают вещи изумительной красоты. По моей просьбе на моих глазах мне выдули Пегаса из розового стекла. Я положил его в сумку. Надо же было такому случиться, что сумку эту у меня украли прямо из машины. Так и остался я без Пегаса.

Конечно, меня, как и всех советских людей, заграничные магазины после убогих наших потрясали.

Нас многое поражало тогда за границей. С одним оператором мы оказались с делегацией в Западной Германии, в Кёльне. Нам выдали довольно крупную сумму денег, а мы никак не могли ее потратить. Как-то вечером у нас оказалось свободное время. В городе все время мелькала реклама порнофильмов. Конечно, мы слышали, что они существуют, но никогда ничего подобного не видели. Вот этот оператор и стал меня уговаривать сходить на такой фильм. Я обнаружил, что рядом с гостиницей расположился секс-шоп. Мы зашли туда, посмотрели журналы, потом я услышал, что за портьерой стрекочет кинокамера. У портьеры сидит мужчина. Я решил пойти первым. Протянул какую-то купюру, мне дали сдачу, и я вошел в небольшой зал мест на пятьдесят. Сеансов там не существует. Лента идет непрерывно. На свободное место меня проводил билетер с фонариком в руке. В зале сидели совсем молодые ребята и два или три старика. Я занял стул, потом вошел этот оператор и сел рядом. Мы стали смотреть. Там шли четыре новеллы. Первую мы смотрели буквально открыв рот. Началась вторая. Мы заскучали. Оператор повернулся ко мне и говорит: «Юра, пойдем отсюда!» И мы ушли. Вообще, все эти фильмы не для нормальных людей.

Я вспомнил о своих поездках по линии кино, но в 1991 году начался зарубежный театральный бум. Множество наших театров ринулись за рубеж.

Зарубежные гастроли — дело естественное. Других посмотреть и себя показать всегда важно, всегда интересно. Если есть что смотреть и что показывать.

Именно в это время в Москве появился очень крупный театральный деятель, директор Камерного театра в Тель-Авиве Фридман. Мы несколько раз встречались с ним. Как-то он поинтересовался, почему о нашем театре ему никто ничего не рассказывал. Мы предложили ему посмотреть несколько спектаклей. Он посмотрел. После чего сказал: «Мне хочется, чтобы первым в Израиле был ваш театр». Договорились об обменных гастролях — вначале к нам приезжает Камерный театр из Израиля, а после этого туда отправляемся мы. Но все сложилось по-иному. Вначале из Израиля приехал в Россию театр

«Габима» — поскольку этот театр создавался в России, ему отдали пальму первенства. Но первым русским театром, отправившимся в Израиль, стал все-таки наш театр. Репертуар составили так, как хотели в Израиле. Мы повезли «Вишневый сад», «Лешего» и «Царя Федора Иоанновича». Вначале они сомневались, поймут ли там «Царя Федора», а поэтому запланировали всего два спектакля, но когда начали продавать билеты, выяснилось, что они разошлись буквально за считанные часы. Нас попросили показать этот спектакль еще раз. Мы сыграли его в свой выходной день. Они попросили сыграть еще, но, к сожалению, на это у нас уже не хватило времени, так как был расписан каждый день. Мы выступали в Тель-Авиве, Иерусалиме и Хайфе.

Залы были радиофицированы, но наушники почти не понадобились — в основном пришли выходцы из России. На каждом спектакле в первых рядах сидели довольно пожилые люди, наши бывшие соотечественники. Они уехали, спасаясь от нашей бедной, неустроенной, полной тревог и проблем жизни, многие уехали с обидой. Но нас встречали как родных, приходили за кулисы, приводили детей и внуков, плакали. После окончания спектакля зал аплодировал стоя, кричали не «браво», а «спасибо», многие плакали. И так почти после каждого спектакля.

Традиционный классический репертуар всегда принимается очень хорошо во всех странах. Правда, наша критика упорно «не замечает» наших гастролей, хотя успех налицо.

В Израиле мы чувствовали себя прекрасно — пас узнавали на улицах, проблем с языком тоже не возникало, ибо множество людей там говорят по-русски.

Тель-Авив чем-то неуловимым напомнил мне Одессу, а Иерусалим произвел неизгладимое впечатление. Мы побывали и у Стены плача и в храме. Конечно, для меня, как и для всех, искупаться в Мертвом море было чудом.

В то время мы готовили спектакль «…И Аз воздам», и настоятельница одной церкви в Иерусалиме дала нам много материалов о Николае II и о его семье. В Иерусалиме мы познакомились с архимандритом Алексеем из так называемой «Белой церкви», созданной русской эмиграцией в отличие от «Красной церкви», как там называют Московскую патриархию. Отец Алексей, довольно молодой человек, родился и вырос в Австралии, учился в США, но прекрасно говорил по-русски, хотя никогда не был в России. Мы пригласили его на «Вишневый сад», и после спектакля он сказал: «Благодарю вас! Я увидел Россию». Эта оценка была нам очень дорога. Кстати, любопытно, что на этом спектакле рядом с ним оказался представитель враждебной «Красной церкви» и со спектакля они ушли вместе. Перед

отъездом отец Алексей подарил мне на память деревянный крест. Он висит у меня дома.

Много раз мне пришлось посетить Японию. Начиная с 1975 года, после выхода «Дерсу Узала», и до 1990-го два раза в год ездил обязательно.

Токио — огромный город, где все приспособлено для твоего удобства. В аэропорту, например, тебе не надо корячиться и тащить чемодан, ты просто встаешь на ленту, которая подвозит прямо к метро.

Я снимался в фильме Сергея Соловьева «Мелодии белой ночи» и в японском фильме «Сны о России». Дважды наш театр гастролировал в Японии. Кстати, вступительная статья Куросавы в нашем буклете сыграла свою роль. Нас принимали прекрасно.

Сохранить традиции — дело непростое. По-моему, мы единственный театр, который держит эту марку. Если кто-то считает традиционный русский театр плохим, это его дело. Интерес к нему зрителей, в том числе и зарубежных, для меня более весомый аргумент, чем все досужие разговоры… Во время наших гастролей в Японии выступали и другие наши театры, они приходили на наши спектакли и видели, что происходило в зале. А играли мы «Вишневый сад», «…И Аз воздам» и по большой просьбе японцев — «Царя Федора». Многие выражали сомнение: что японцы могут понять в этой пьесе? По были аншлаги!

Запомнилась мне поездка на Кубу. Я не хотел туда ехать. Я начал сниматься в сериале «ТАСС уполномочен заявить», и съемки должны были быть на Кубе. Я очень не хотел туда ехать. Как раз незадолго до этого я разбился на спектакле «Сирано де Бержерак». У меня была очень серьезная травма. Три месяца я ходил в «ошейнике» из гипса, так как у меня был смещен шейный позвонок. Были кадры, перед которыми мне приходилось снимать его, а после съемки надевать вновь. Увы, это был не первый случай, когда мне приходилось сниматься с какими-то травмами, — я уже писал, что в «Дерсу Узала» мне пришлось играть с загипсованной ногой. Так что мне не привыкать. Но ехать так далеко в таком состоянии, честно говоря, мне вовсе не хотелось. Но в фильме должно было быть много «проездов», «проходов», которые надо было снять именно там, и меня убедили, что ехать необходимо. Должен сказать, что хоть я и сопротивлялся со страшной силой, но никогда потом не жалел об этой поездке.

Куба — удивительно интересная и красивая страна. Я никогда не видел такого красивого океана. Я всегда думал, что, когда говорят «лазурный океан», это просто красивая метафора. А тут я увидел действительно лазурного цвета воду, переходящую в

необыкновенную голубизну. Мы видели, как огромные волны били о набережную и перелетали через нее. Застали тропические ливни, когда улицы превращались в реки, а машины буквально плыли по улицам.

Потрясающе красивый город Гавана — с роскошными виллами, большими американскими машинами и с очень красивым и доброжелательным народом. Я объездил множество стран, но скажу честно, Гавану, пожалуй, я могу отнести к числу одного из самых красивых и экзотических городов мира. Именно в Гаване я, хоть и человек некурящий, все-таки попробовал гаванскую сигару. Она оказалась очень крепкой, и одного раза мне вполне хватило. Там же я впервые в жизни попробовал и авокадо. Мне оно показалось пресным и невкусным. Кубинцы засмеялись и объяснили, что его надо есть со специальным соусом, тогда получается очень вкусно.

Очень красивы кубинские женщины. Запомнился мне концерт ансамбля «Тропикалько». Они выступали прямо на улице. Мы сели за столики и часов в десять началось выступление. Вели его двое юношей-близнецов и две девушки, тоже близняшки. Говорили они на четырех языках — испанском, английском, немецком и русском. Выступление было настолько темпераментным и зажигательным, что усидеть на месте было просто невозможно. Когда вошли участницы этого ансамбля — все очень высокие, красивые, в костюмах с развевающимися перьями, — ощущение создалось такое, что рядом с гобой включили электропечь. Я много стран объездил и повидал многое, но это ни с чем сравнить невозможно.

Знакомство с каждой страной всегда интересно. Даже когда ты знаешь об этой стране многое, читал о ней, видел фильмы — все равно она предстает перед тобой не такой, какой ты ожидал ее увидеть.

Так случилось с Грецией. Наш самолет приближался к Афинам вечером. Вначале мы увидели под собой то, о чем обычно принято говорить «море огней», хотя на море это совсем не похоже. Скорее смахивает на мозаику из драгоценных камней, сделанную на черном агате. Если присмотреться, начинаешь понимать, что мерцающий рисунок этой мозаики состоит из многочисленных пересечений цепочек: золотых, алмазных, жемчужных. Затем под нами оказалось перламутрово-жемчужное Эгейское море, бесконечные острова и островки, и представилось, что мы видим какую-то сказочную страну.

Афины — пестрый, шумный, знойный город с плоскими крышами домов и древними кривыми улочками. Зашло горячее, знойное солнце, и мы увидели лилово-багровый, необычайно

красивый закат. Афины в то время жили предстоящими выборами — гудело радио, везде мелькали листовки с именами кандидатов в депутаты. Мы привезли два спектакля: «Лес» и «Царь Федор Иоаннович». Театр в Афинах небольшой, по очень уютный.

Министром культуры тогда была Мелина Меркури. На обеде мне выпало место рядом с ее мужем — режиссером Дассеном, отцом знаменитого певца Джо Дассена. Он мне рассказывал, как в Париже получал премию вместе с Николаем Черкасовым.

Конечно, мы посетили Акрополь — держась за руки, поднимались по стертым временем ступенькам. Любовались Парфеноном. Мы пересекли Грецию с юга на север и из Афин автобусом отправились в Салоники, где должны были выступать. Сделали крюк, поднялись в горы и посетили спрятавшийся там городок Дельфы. Именно в этом городке древней Эллады находится Парнас и храм покровителя искусств Аполлона. В Дельфах уцелел и древний театр на открытом воздухе, сохранивший до наших дней округлые линии и потрясающую акустику, которую мы смогли испытать. Спускались мы под дождем, в опустившемся внезапно тумане, но даже это не смогло испортить нам настроения. Мы проехали мимо нескончаемых километров оливковых рощ и оказались в Салониках.

Незадолго до этого город пережил землетрясение, и на некоторых улицах еще стояли палатки для пострадавших. Город жил своей обычной жизнью — светило яркое солнце, на улицах, в кафе прямо под открытым небом на сковородках, щедро политых оливковым маслом, жарили мясо. Люди за столиками пили свежесваренный кофе.

Я объездил почти весь мир, но должен признаться, что больше всего мне нравится Швейцария. У меня знакомые живут под Женевой в крохотном поселке, и к ним каждый день приходит полакомиться лиса. Представляете, какая должна быть экология, чтобы лиса жила рядом с человеком, и какое воспитание у этих людей, если они не наносят вреда ни природе, ни животным.

Жизнь моя — кинематограф

БОЖЕ МОЙ, КАКОЙ Я УРОД!

Обычно еще в училище многих приглашают на съемки эпизодов. У нас был студент Толя Марченко, который мечтал сниматься в кино и очень переживал, что его не приглашают. Он все время бегал на «Мосфильм» и нас таскал с собой за компанию. Один раз и я снялся в массовке, но мне это как-то не приглянулось, и с тех пор ни я на «Мосфильм» не ходил, ни меня туда не приглашали. Так благополучно окончил училище.

Года три спокойно проработал в театре. В кино меня никто и не думал приглашать. Я даже решил, что у меня какой-то изъян. Вдруг (всегда что-то возникает вдруг) раздается звонок, и меня приглашают на пробы к Исидору Анненскому. Я знал его замечательные фильмы по Чехову — «Медведь», «Свадьба», «Анна на шее», но лично с ним знаком не был. Я пошел. На роль меня сразу же утвердили, и я стал сниматься в фильме, который назывался «Бессонная ночь». Шел 1959 год.

Прошло много лет, и на международном фестивале, где «Дерсу Узала» получил приз, меня попросили сказать несколько слов для документального фильма, оказалось, что его снимал как раз Анненский. Вот тут-то я спросил: «Исидор Маркович, скажите, почему вы когда-то пригласили меня сниматься в ваш фильм?» И он рассказал, что в ВТО он встретил Веру Николаевну Пашенную, с которой дружил, и попросил ее порекомендовать на роль какого-нибудь молодого артиста. Она назвала меня. Так выяснилось, что благодаря ей и началась моя кинематографическая биография.

Фильм «Бессонная ночь» проходной, ничего особенного он собой не представлял. Сюжет незамысловатый — молодой инженер, которого играл я, приезжает работать в порт. Ему в работе помогают старшие товарищи. Конечно, была там и любовь. Любимую девушку играла Маргарита Володина. По-моему, это тоже ее первая роль в кино.

У нас часто спрашивают: «А вы действительно влюбились в нее?» Это смешно. Я сыграл, наверное, не меньше чем в пятидесяти фильмах и примерно во стольких же спектаклях. Причем везде мои герои были влюблены. Так что же, я во всех своих партнерш должен был влюбляться? Конечно, нужно найти в своей партнерше черты, которые тебе симпатичны, но это не значит, что ты будешь стоять под ее окном и петь серенады, приглашать в ресторан, домой и т. д. Это непрофессионально. Артист должен проследить ход мыслей, поступков своих героев, вот это имеет значение, а влюбился не влюбился… Байки это…

Этот фильм примечателен тем, что там собралась прекрасная компания. Снимались в нем замечательные актеры: Грибов, Меркурьев, Тутышкин, Иван Любезнов, Карнович-Валуа, Граве, Полевицкая, Сазонова, а моего отца играл Евгений Самойлов, который был моложе, чем я сейчас. Разве мог я предвидеть, что пройдет время и мы будем работать в одном театре, играть в одних спектаклях, жить в одном подъезде. Тогда его слава гремела. Интересно было с каждым из них.

В этом фильме должен был сниматься и Николай Крючков, но он приехал и заболел, обострился тромбофлебит. Вместо него снимался Грибов. Снимали мы в Запорожье, и Крючков все это время лежал. Я почти каждый вечер приходил к нему в номер, и мы подолгу разговаривали.

Он очень располагал к себе. И хоть сниматься вместе нам так и не пришлось, но какие-то дружеские отношения с той поры сохранялись. Мне запомнился один эпизод. Как-то я встретил его в поликлинике, и меня поразило, что он сидел в костюме со Звездой героя. Потом я поинтересовался у киношников: он что, все время носит Звезду? Мне сказали, что да, все время. И когда у него кто-то спросил, зачем он это делает, он ответил: «А для чего же мне ее дали? Чтобы на подушечке выносить?» Мне это запало в голову, и я подумал, у меня тоже есть какие-то ордена и награды, но почему в праздничный день их не надеть? Я же ничего не выпрашивал, я их заслужил.

У нас в театре два человека по праздникам всегда носили Звезду героя — Михаил Царев и Борис Бабочкин.

Я помню, году в 1958/59-м я был секретарем комсомольской организации и присутствовал на всех заседаниях художественного совета. Как-то мы собрались перед очередным юбилеем Александры Яблочкиной, и я наивно предложил обратиться к правительству, чтобы Яблочкиной дали Героя Соцтруда. На меня зашикали, замахали руками. И только года через два кто-то из деятелей культуры получил это звание. Тогда его присваивали, руководствуясь какими-то неведомыми нам принципами.

Когда я увидел себя первый раз на экране, я, как каждый нормальный человек, пришел в ужас. В голове вертелась только одна мысль: «Боже мой, какой я урод! Нос кривой, уши на разных уровнях, глаза косые, да еще хромой». Многие не выдерживают подобного испытания, выбегают из павильона, отказываются от съемок. Потом это проходит, начинаешь понимать, в каком ракурсе тебе лучше сниматься, запоминаешь, что вышло хорошо, и пытаешься это закрепить. Конечно, нельзя не учитывать, что за годы изменилась техника. Стала более чувствительной пленка,

значит, можно использовать рассеянный свет, и следовательно, артист может себя держать более свободно в кадре.

Я вообще в молодости себе не нравлюсь — просто урод. Сейчас, по-моему, стал намного лучше.

ОТ РЯДОВОГО ДО ГЕНЕРАЛА

Один из первых моих фильмов — «Весна на Одере» по повести Казакевича. Снимал его Сааков. Он был военным оператором, поэтому военная тема ему очень близка. Я играл капитана Мещерского, командира группы разведчиков. В моей группе было пять человек. Двоих играли студенты циркового училища. В фильме много сложных сцен, требующих физической силы, поэтому ребят подобрали крепких. Сааков рассказал нам один случай из своей фронтовой жизни и сказал, что он хочет сделать в фильме похожий эпизод. Случай такой — во время войны разведчики попали в окружение. В одном из разрушенных домов стоял пулемет, который скосил многих наших людей. Тогда командир разведчиков решил снять пулеметчика. Он организовал группу из пяти человек, и они впятером закатили на третий этаж сорокапятку и оттуда прямой наводкой ударили по тому дому, где засел пулеметчик. Им действительно удалось его снять.

По распоряжению режиссера нашли нужную пушку. Впятером мы смогли ее поднять на одну-две ступени. А, повторяю, ребята все были крепкие. Нам стали подкладывать доски — ничего не получалось. На помощь пришло еще несколько солдат — не помогло. Так и не смогли снять. А во время войны все это было на глазах у Саакова. У людей появлялась какая-то необыкновенная, необъяснимая сила.

Когда я уже проработал в театре несколько лет и играл большие роли, я получил повестку в военкомат — меня призвали в армию. Я пришел в театр уже обритым. Актеры удивились, стали спрашивать, что это за новая прическа. Я объяснил, тогда они меня заставили пойти к Михаилу Ивановичу Цареву. Вместе мы пошли к Елене Николаевне Гоголевой. Она куда-то срочно отправилась. Позже я узнал, что она ездила к Малиновскому и все ему объяснила. Он сказал: «Конечно, пусть остается. В театре и в кино он для армии сделает больше». Эти слова оказались пророческими. Я стал много сниматься. Среди моих фильмов, кроме «Весны на Одере» и «Сильных духом», и «Оборона Севастополя», и «Блокада». Я переиграл многих военных — были и капитаны, и майоры, и полковники, «дослужился» даже до генерал-майора в фильме «Соколово».

Часто снимали прямо на полигоне по нескольку месяцев, так что можно сказать, что я свое отслужил. Неловко хвастаться, но один космонавт говорил, что когда он учился, то очень хотел походить по выправке на моего Кольцова из «Адъютанта его

превосходительства». Мне это очень приятно — значит, я свое дело сделал.

«КРАСНАЯ ПАЛАТКА»

Сколько их было — фильмов — на моем веку. В каждом осталась частичка моей души. С каждым связаны воспоминания.

Наступил 1968 год. Михаил Калатозов начал снимать фильм «Красная палатка» — первый совместный фильм с итальянцами. Я играл итальянца, инженера дирижабля Трояни. В фильме снималось целое созвездие мирового кино — Массимо Джиротти, Клаудиа Кардинале, Харди Крюгер, знаменитый Джеймс Бонд — Шон Коннери, который в этой картине играл Амундсена. Это его первая роль после Бондианы. Нобиле играл Питер Финч. Он прославился в фильме «Процесс об Оскаре Уайльде», где играл Уайльда, и получил за это «Оскара».

Питер — прекрасный человек. Он шотландец, но по складу характера очень напоминал русского. Наверное, не случайно первая его жена была русская, балерина. Вторая — негритянка. Ее звали Элита, я с ней познакомился. Его дочь от первого брака училась у нас в ГИТИСе. Он очень хотел, чтобы она училась именно в России. Для меня же звездой номер один был все-таки Массимо Джиротти. Он играл в нашем фильме совсем небольшую роль капитана корабля, но для меня он был и остается любимым героем неореализма. Встреча с этой живой легендой незабываема.

С нашей стороны были заняты Донатас Банионис, Юрий Визбор, Борис Хмельницкий, Отар Коберид-зе, Эдуард Марцевич, Никита Михалков, Григорий Гай и я. В нашу группу входили и Питер Финч, игравший Нобиле, Луиджи Ваннукки и Марио Адорф. Мы два месяца провели вместе. Снимали под Ленинградом, в Репино. Жили очень дружно. По вечерам, после съемок, собирались вместе, беседовали, выпивали. Снимали мы и в Риме, и, кроме того, в Арктике, в районе Земли Франца-Иосифа.

Эта экспедиция до сих пор кажется чем-то фантастическим. Для обеспечения безопасности при работе на льду студия пригласила в экспедицию шестерых альпинистов, мастеров спорта: Владимира Кавуненко, Владимира Безлюдного, Вадима Кочиева, Бориса Левина, Аркадия Мартыновского и спортсмена-разрядника Владимира Кулагу. Были в экспедиции и флаг-штурман полярной авиации СССР Валентин Аккуратов, экипаж вертолета Ми-4 во главе с заслуженным летчиком-испытателем СССР Василием Колошенко, охотник на медведей, водители автомобилей и вездеходов, специалисты по взрывам, дирижаблестроители, подводники-аквалангисты, радист с малогабаритными радиостанциями — компания многочисленная и разнообразная. Вертолет стоял на специальной площадке на

корме корабля. Отплыли мы в начале августа. Пошел первый снег — все палубы стали совершенно белыми, вокруг льды с коричневыми ложбинами нерпьих лежбищ и голубыми озерами пресной воды. Льдины скреблись прямо о борт нашей «Оби». Остановились мы в бухте Тихой — за кормой океан, вокруг горы какого-то немыслимого фиолетового цвета. Такую красоту я раньше видел только на картинах.

Жили мы вместе с итальянцами на дизель-электроходе «Обь». Разговаривали далеко за полночь. Они любили наше шампанское. Мы тоже его любили, тем более что оно было довольно дешевым. Я пытался выучить итальянский, немного мне это удалось. Как-то наш продюсер за хорошую работу отблагодарил нас трехдневной поездкой на остров Капри. Мы плыли на небольшом пароходике, и я целую ночь проговорил с одним моряком-итальянцем. Мы друг друга отлично понимали, может быть, этому способствовали и напитки, которые мы потребляли за разговором. Плыли мы из Неаполя. Он показался очень знакомым — мы прекрасно помнили знаменитый фильм «Неаполь — город миллионеров», фильмы Эдуардо де Филиппо. Мы бродили по узеньким улочкам, увешанным веревками с бельем, слушали, как перекрикиваются соседи, и нам казалось, что мы попали в кино. На следующее утро мы оказались уже на Капри. Запомнился сказочной красоты грот с необыкновенно красивой голубой водой. Кстати, мы удивились, услышав там русскую речь. Оказалось, что па Капри все перевозчики на лодках — русские. Наш перевозчик не был исключением.

Во время съемок была масса потрясающих встреч. Не могу забыть встречу с Умберто Нобиле. Ему исполнилось уже, наверное, больше девяноста. Он приезжал к нам на съемочную площадку, рассказывал об экспедиции.

Мы снимали какие-то эпизоды в Риме. Итальянские актеры встречали нас в аэропорту. Самолет опоздал, но они не уходили, простояли, ожидая нас, полночи. Ночью повезли пас на машине по городу, показали Колизей. Меня поразило, что в Колизее оказалось дикое количество кошек разных окрасов. Такого количества кошек я не видел нигде, разве что на острове Мальта. Там, куда пи пойдешь, везде кошки. Они лежат па машинах, бродят по пляжам — их никто не трогает.

Мы очень сдружились за время съемок. Питер Финч и Шон Коннери устраивали нам в ресторане шотландские вечера. Питер Финч повел нас в ресторан на площади Испании, специально для нас на этот вечер он пригласил из Шотландии известного волынщика. На следующий день он должен был играть перед королевой. Это был незабываемый вечер. А Марио Адорф повел

нас в маленький ресторанчик на границе со Швейцарией. Вначале мы разочаровались — ожидали увидеть какое-нибудь роскошное здание, а этот ресторанчик находился в небольшом старинном домике (там именно такие ресторанчики и ценятся). В зале стояла печь, на столах свежее мясо, дичь. Можно брать что хочешь и готовить самим. В этот же вечер Марио Адорф привел двух женщин небольшого роста, одетых в черные костюмы с короткой юбкой и высокие сапоги. Оказалось, это Брижит Бардо со своей дублершей. Она приглашала нас к себе на виллу. Тогда нам казалось странным, что у нее есть охрана, что она скрывается от фотографов. Теперь-то мы знаем, как опасны папарацци. Жаль, что занятость на съемках не дала мне возможности поехать на виллу этой знаменитой актрисы.

Месяц мы снимали на Земле Франца-Иосифа. Впервые в истории мирового кино профессиональная камера работала на восемьдесят первом градусе северной широты. В свободное время мы собирались в кают-компании, устраивали концерты, отмечали вместе все дни рождения. Я помню, 1 сентября отмечали и день рождения моей дочери. За месяц все спиртное в буфете, конечно, выпили. В это время из Мурманска подошел ледокол «Сибиряков», на котором должны были сниматься «красинцы» — Григорий Гай, Никита Михалков и другие актеры. Никита Михалков побежал туда, чтобы пополнить наши запасы. Когда он возвращался, из-за борта «Сибирякова» вышла семья белых медведей. Они были буквально метрах в двадцати от него. Никита успел вспрыгнуть на «Обь», а один медведь, поднявшись на задние лапы, пытался забраться на борт. К счастью, все обошлось. С медведями мы общались много. Мы бросали им банки со сгущенным молоком, им это очень нравилось. Кончилось это тем, что мы не могли спуститься на лед (а все съемки проходили на льду) из-за того, что вокруг ходили медведи. Их не пугали ни выстрелы, ни ракеты, ни корабельная сирена, ни дым. Пытались распугать ракетницами — ничего не помогало. Они бесстрашно группировались возле ледокола.

За время работы в Арктике мы провели несколько рискованных съемок. Приходилось ходить по движущимся льдинам. Если бы кто-нибудь оступился, неизвестно, чем бы все кончилось. Температура воды ниже нуля, в такой воде в тяжелом костюме долго не продержишься. Правда, на корме во время всех съемок медленно крутил винтами вертолет, готовый прийти на помощь, но опасность все равно серьезная. Эдик Марцевич проваливался под лед, по плечи уходил в воду, а температура уже минус десять. К счастью, все обошлось.

Помню, мы снимали эпизод на льдине площадью примерно в

пятьсот метров. Я, Борис Хмельницкий, Юрий Визбор и доктор Емельянов изображали совершенно обессилевших людей, увидевших вдруг, что им на помощь идет советский ледокол. Операторская группа находилась на соседней с нами льдине. Кадр успешно сияли, и операторы вместе с аппаратурой, кинокамерами, осветительными приборами перебрались к нам, чтобы сделать крупные планы. С борта «Сибирякова» спустился Михаил Калатозов. На льдине, таким образом, вместе с актерами, операторами, альпинистами и режиссерами оказалось человек тридцать. Я вместе с Хмельницким лежал на медвежьей шкуре, альпинисты занимались веревками, вдруг раздался резкий звук, похожий на греск разрываемого полотна, и льдина раскололась на две части. Под лед благополучно ушла «игровая» палатка, стала медленно сползать камера, которую все-таки успели подхватить. Все люди попадали. Мы уже знали, что в момент раскола льдины у каждой из частей появляется свой центр тяжести, а эго почти всегда приводит к тому, что льдина переворачивается. На кораблях «Обь» и «Серебряков» объявили аврал, и нам удалось довольно быстро подняться на борт Но на этом наши злоключения не кончились.

В этот же день вертолет доставил нас на большую крепкую льдину, казалось совсем не склонную к расколу. На ней уже построили декорацию, но за несколько дней она успела благополучно отдрейфовать от «Оби», порвав к тому же тросы ледовых якорей. Вертолет улетел за операторами. Кругом, кроме льда, ничего. Вдруг перед нами появилась какая-то пелена, она, словно театральный занавес, закрыла все. Мы, как настоящие нобилевцы, остались без воды, без обогрева, без еды Правда, у меня в кармане обнаружилась ириска, которую в случае голода мы решили поделить поровну. Испугались мы не на шутку. Хорошо, что часа через полтора эта пелена рассеялась, появился вертолет и забрал нас Говорят, что нам просто повезло. Мы могли застрять на этой льдине надолго.

1959 г. «Бессонная ночь»
Павел Каюров — Ю. Соломин. Отец — Е. Самойлов

На репетиции телеспектакля с режиссером

«Музыканты одного полка». Ю. Соломин и П. Кадочников

«Сердце матери».
Дмитрий Ульянов — Ю. Соломин

«Красная палатка».
Б. Хмельницкий, Марио Адорф, Ю. Соломин, Ю. Визбор

1970 г. «И был вечер, и было утро». Ю. Соломин и Б. Кудрявцев

1971 г. «Кочующий фронт». Ю. Соломин и Ж. Кермитаева

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

ИНСПЕКТОР УГОЛОВНОГО РОЗЫСКА

1971 г.

Майор Ю. Со мин

Зи — Е. Ветло

«Адъютант его превосходительства».
Кольцов — Ю. Соломин
Генерал — В. Стржельчик
Таня — Т. Ивановская

1973 г. «Даурия». Семен Нагорный

«Хождение по мукам». Иван Телегин

«Соколово». Киностудия «Барандов-фильм». Генерал Шафаренко

1972 г. «Четвертый».
Юрий Соломин и Владимир Высоцкий

1975 г. «Дерсу Узала»
Арсеньев — Ю. Соломин
Дерсу — М. Мунзук

1971 г. «Блокада». Ю. Соломин и Н. Трофимов Майор Звягинцев Ю. Соломин

«Преступление». Ирина Шевчук **и** Юрий Соломин

«Школьный вальс»
Отец — Ю. Соломин. Мать — Н. Вилькина

«АДЪЮТАНТ ЕГО ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВА»

Для того чтобы рассказать об этом фильме, я должен начать с рассказа о фильме другом «Щит и меч» Владимир Басов приглашал меня на главную роль, я согласился. Должен был уже идти на пробу, но она почему-то все время откладывалась. Через много-много лет выяснилось, что кто-то отвел меня от этой роли, сработала какая-то интрига. Режиссеру стали говорить, что я очень занят в театре. В результате снялся другой артист.

Тогда же я ничего этого не знал и обиделся. В это время мне предложили небольшую роль гестаповского офицера в фильме «Сильные духом», который снимался на Свердловской студии. Фильм увидел режиссер Евгений Иванович Ташков. Моя работа ему понравилась, и когда он через несколько лет приступил к съемкам «Адьютанта его превосходительства», то вспомнил обо мне и пригласил на роль белогвардейского офицера-садиста, который кого-то мучает, пытает, в общем, делает разные гадости. Я согласился — характерная роль, мне она нравилась. Были сделаны пробы. Через несколько дней меня вызвали на «Мосфильм», и я увидел на столе режиссера в числе других претендентов на центральную роль и свою фотографию. И вдруг Ташков мне сказал: «Я хочу попробовать тебя на Кольцова». Я попробовался, но даже без особого энтузиазма, прекрасно понимая, что с моими данными это нереально. Действительно, меня не утвердили, сказав, что я слишком интеллигентен для разведчика. Ташков попробовал второй раз. Меня опять не утвердил худсовет. Начались мои мытарства. Режиссер уговаривал меня не падать духом. По-моему, я пробовался раз пять или шесть. Практически сыграл все ключевые эпизоды, но все равно не производил должного впечатления на членов худсовета. Евгений Иванович все-таки настоял. Согласились под его ответственность. Так я стал сниматься.

Скажу честно, предложение сыграть Кольцова оказалось для меня в известной степени неожиданным. В театре меня считали артистом характерным. До этого я уже много снимался — «Бессонная ночь», «Весна на Одере», «Море в огне», «Разлом», «Музыканты одного полка», «Сильные духом», но ничего, подобного Кольцову, я не играл. Один из сценаристов «Адьютанта» Северский писал, что его авторский стереотип рисовал главного героя былинным витязем или блестящим лейб-гусаром. Только режиссер Евгений Ташков смог сломать этот штамп.

Мой Кольцов — человек умный, образованный,

сосредоточенный, умеющий все взвесить, точно и быстро оценить ситуацию и принять необходимое решение, но, в отличие от своих кинематографических собратьев, он живой человек со слабостями — мог влюбиться в дочь белого офицера, к тому же шефа контрразведки, и открыться ей, что осложнило его деятельность разведчика. В этом образе персонифицировались такие качества, как благородство, чистота и целомудрие.

Когда меня просят рассказать, как я работаю над образом, всегда затрудняюсь с ответом. Думаю, что актер не может рассказать о своей работе. Эго невозможно. Если кто-то и рассказывает, я ему не верю. На работе актера отражается все: и доброе, и злое, и талантливое, и бездарное. Ровно в той мере, в какой оно заложено в тех людях, с которыми исполнитель вынужден строить роль. На актерское создание влияют не только тс, кто является непосредственным участником общего дела, то есть режиссер, партнеры, художники, гримеры, но и лица, вроде бы находящиеся на втором плане. Какой-нибудь случайно заглянувший на репетицию человек, иногда просто бросивший недоброжелательный взгляд прохожего.

Есть такие нюансы и тонкости, о которых ты можешь вспомнить через десятки лет. Иногда твое внимание на улице вдруг привлечет какой-то человек, а через несколько лет, работая над ролью, вспомнишь сто и поймешь, что именно это тебе и нужно.

Наверное, пи один хирург не расскажет, как он оперирует. Мне в прошлом году делали операцию. Работали два хирурга. Я не чувствовал боли и слышал, как они между собой переговариваются. Думаю, если бы их потом спросили, они бы не рассказали обо всех деталях. Наша профессия чем-то сродни медицинской. По-моему, Рубен Симонов как-то сказал знаменитую фразу, что каждая роль — это полное переливание крови. Это действительно так. Я, прежде чем приступить к роли, готовлюсь к ней. Сначала она должна отлежаться. Я не могу насильно заставить себя взяться за нее. В какой-то момент что-то срабатывает, и ты понимаешь, что сможешь сыграть. Работа не прекращается двадцать четыре часа. Ты можешь ехать в трамвае, в поезде, обедать. Можешь проснуться оттого, что видишь во сне свой персонаж, то есть видишь себя со стороны. Не знаю, как у других, а со мной так часто происходит. Конечно, может быть, у других все по-другому, но я своим студентам рекомендую перед сном обязательно подумать о своей роли, тогда утром, когда проснешься, тебе будет ясна какая-то деталь.

Я не могу точно сказать, что мне помогло сыграть Кольцова в «Адьютанте его превосходительства». Наверное, те фильмы,

которые я смотрел в детстве, те книжки, которые я читал в детстве, те люди, о которых мне бабушка рассказывала. Я точно знаю, что мне помог тот майор медицинской службы, которого я встречал в скверике. Хочу я этого или нет, но я его вспоминаю уже сорок лет. У Кольцова имелся и реальный прототип — Макаров Павел Васильевич. Он жил в Симферополе. К сожалению, я с ним не встречался, но знаю, что фильм он видел и одобрил его. Конечно, Кольцов — образ собирательный. Реальных людей мне довелось играть несколько раз — это Арсеньев, Пятницкий и Миклухо-Маклай. К ним абсолютно другой подход.

В то время фильмы снимались не менее пяти месяцев. Пять серий, то есть пять полнометражных фильмов. Мы сняли их за семь с половиной месяцев, причем очень много натуры.

Чего я там только не делал — и скакал на лошади, и мчался на тачанке, и стрелял из пулемета, и паровоз водил, и дрался, и обнимался, и прыгал с поезда. Приходилось все осваивать с ходу. Синяков набил множество. Раньше каскадеров не было. На сложные эпизоды приглашали кого-нибудь из цирка, но в основном все делали сами актеры.

Сейчас у нас великолепные каскадеры, они снимаются даже за рубежом.

Каждый день я работал по две смены. Я так уставал, что как-то летом, во время моего отпуска, на съемках в Киеве, где мы снимали натуру, я вдруг остановился и не знал, что мне нужно говорить. Меня вывели на улицу, посадили, но остановить съемку не могли — каждый день надо давать метраж. Я посидел немного, отдышался и пошел на площадку. Сейчас я эту работу вспоминаю с огромным удовольствием. У нас была замечательная, очень слаженная группа. Прекрасный оператор Петр Терпсихоров и великолепные актеры — Владислав Стржельчик, Николай Гриценко, Анатолий Папанов, Виктор Павлов, Таня Иваницкая, Борис Новиков.

О каждом из них можно рассказать многое. Артистом от Бога был Николай Гриценко. Он, не меняясь внешне, перевоплощался до неузнаваемости. У него даже голос менялся, руки становились другими. У него была фантастическая органика.

Фильм выпустили не сразу. Наверное, считали, что Белая гвардия там выведена с симпатией. Потом все же решились. После этого жизнь моя резко изменилась. Я стал узнаваем до безумия. По-моему, меня узнавали даже собаки. В то время, когда показывали фильм, города пустели. Уже когда я снимался в «Хождении по мукам», мы плыли на теплоходе по Волге, остановились в какой-то деревушке, и я увидел маленький рыночек. А я вышел прямо в костюме и гриме, купил огурчиков,

какую-то зелень и собирался расплатиться. Вдруг продавщица па меня посмотрела и говорит: «Откуда я тебя знаю?» Вспомнила. Говорит: «С тебя денег не возьму».

Очень часто с меня не хотят брать деньги, мне каждый раз страшно неудобно. Прошел уже не один год, и как-то жена попросила купить для внучки помидоры и еще что-то на рынке. Я надел очки, фуражку и отправился. Нашел помидоры, купил и пошел к машине. Слышу, кто-то бежит. Чувствую — за мной. Бегут две женщины. Запыхались. Кричат: «Подождите, подождите!» — и протягивают огромнейшую сумку с помидорами. Я отказываюсь, а они говорят: «Не обижайте нас. Это мы как будто цветы дарим». Так же на Центральном рынке одна молочница подозвала меня, достала мне молоко из-под прилавка, я потом у нее неоднократно брал молоко. Могу таких случаев рассказать много. Так до сих пор. Прошло почти тридцать лет, а фильм до сих пор показывают.

Это первый телевизионный фильм, который получил Государственную премию имени братьев Васильевых.

Помню, после его выхода меня впервые пригласили на обед в Кремль. Я очень нервничал. Жена с дочкой в это время жили за городом, дома со мной оставалась теща. Она готовила прекрасно. Сварила потрясающий украинский борщ, чтобы ее не обидеть, я наелся этого борща с мясом. Пошел на обед. Вхожу — накрытые столы. На них чего только нет, а я после борща на еду смотреть не могу. Тогда я стал наблюдать за людьми — это было так интересно. С тех пор каждый раз, когда меня куда-нибудь приглашают, я перед этим хорошо обедаю и вспоминаю тещу добрым словом.

После выхода «Адъютанта» нас приглашали в разные страны. Как-то мы поехали на премьеру в Прагу. Там картину принимали прекрасно. У нас не было пи одного свободного часа. Кончалось одно выступление — начиналось другое. Я Прагу видел раньше, а Ташкову так и не хватило времени, чтобы пройтись по ее улицам.

Нам заплатили приличные деньги, и мы хотели купить родным и друзьям подарки. Дело было как раз перед Рождеством. Зашли в магазин, а там народу — не протолкнешься. Мы уже хотели плюнуть и уйти, вдруг подходит продавщица. Она нас узнала. Спрашивает, что вам нужно, напишите. Мы написали, отдали деньги. Она нам сама все купила и принесла.

Был там у меня и такой случай — мне взяли билет не на тот самолет, который мне нужен, а я опаздывал на спектакль. Билетов на нужный рейс не было, но в аэропорту сказали: мы вас отправим, если расскажете, что в фильме дальше было, — тогда еще не вышли все серии. Пришлось рассказывать.

Фильм и теперь имеет успех, а ведь, не снимись я в «Сильных духом», не видать бы мне роли Кольцова. Все-таки я верю в судьбу.

Актеру очень нужно везение. Образно говоря, он должен получить однажды большой «кусок мяса», из которого можно делать все, что хочешь: бифштекс, отбивную, котлету… Твое «поварское» искусство в твоих руках. Но нужна основа — большая счастливая роль. Есть актеры — неудачливые! — которые так и не дождались такой роли, хотя сыграли десятки других и даже удостоились почетных званий. Мне повезло. Роль Кольцова в «Адьютанте» не самая главная в моей жизни, но она вывела меня как бы на новую творческую орбиту…

Только после этого фильма я стал каждый сезон получать центральные роли. Если бы не «Адьютант», мне, может быть, потребовался бы больший период времени, чтобы меня оценили. Я имел зрительский успех — это тоже очень важно.

Помню, когда мы приехали на гастроли в Одессу, все смеялись, что принимают театр и Соломина. Мне предлагали квартиры, дачи с полным пансионом на время гастролей. Я, само собой, от этого отказывался.

Убежден, что участие театральных актеров в фильмах идет им только на пользу. Кино создает артисту популярность. Мне лично ее принес «Адьютант его превосходительства». Слова «популярность» бояться не надо. Плох тот солдат, который не мечтает стать генералом, и плох тот артист, который нс стремится стать известным. Конечно, в театре у артиста для этого ограниченные возможности. Здесь его видят тысячи, а в кино, на телевидении — миллионы. Очень жаль, что сейчас молодые артисты лишены такой возможности, ибо наши фильмы на экран не выходят, да и на телевидении показаться возможность очень невелика, хотя сейчас и начинают вновь появляться отечественные сериалы.

Вместе с тем, конечно, нельзя бросать театр ради кино. Театр — тот же стадион, куда нужно приходить ежедневно, чтобы всегда быть в форме.

КАК МЫ «ХОДИЛИ ПО МУКАМ»

После «Адьютанта» меня пригласили на роль Рощина в «Хождении по мукам». Приглашение меня именно на эту роль выглядело вполне логично. На Рощина же пробовался и Миша Ножкин. У него получились хорошие пробы. Худсовет решил сохранить нас обоих. Я в это время гастролировал в Минске. Вдруг мне звонит второй режиссер и сообщает, что меня утвердили на роль… Телегина. Это оказалось для меня полной неожиданностью. Я стал отказываться — не видел себя в этой роли, но потом меня все-таки убедили.

Снимали эту картину года три. Много было экспедиций — и в Ленинград, и в Прибалтику. Много павильонных съемок. Я же продолжал работать в театре, потому все это было довольно изнурительно. Пока снимали фильм, режиссер Василий Ордынский попал в больницу с инфарктом. За это время я успел сняться в четырехсерийном фильме «Блокада». Потом вернулся в «Хождение по мукам».

Эту картину часто сравнивали с предыдущей экранизацией Григория Рошаля. Но у Рошаля три серии, у нас же — тринадцать. Это один из наших самых больших фильмов. Василий Ордынский — режиссер очень скрупулезный. Иногда своей педантичностью он мог даже вывести из себя, но сейчас, когда смотришь фильм, понимаешь, что он был прав.

Все сцены сняты добротно. Особенно пристрастно он относился к батальным эпизодам. Может быть, потому, что сам прошел дорогами войны. Помню, как под Ленинградом мы снимали переправу. К нам присылали солдат. Вообще, без армии в то время нельзя было снять ни один фильм. В экспедиции всегда были задействованы солдаты. Мы снимали ночную переправу, когда группа, возглавляемая Телегиным, переходила речку вброд. Репетировали с полной выкладкой. Река была довольно глубокой, иногда приходилось подпрыгивать, чтобы вода не накрыла тебя с головой. Отснять за один день этот эпизод не смогли. На следующий день продолжили. Среди солдат было несколько человек небольшого роста. Двое из них стали погружаться под воду. Ордынский стал кричать: «Прекратите хулиганство!» — а выяснилось, что они действительно стали тонуть. Пришлось на время прервать съемку. На экране все это выглядело очень убедительно.

ИМПЕРАТОР ЯПОНСКОГО КИНО

В театре моей памяти — непрерывная премьера. В нем постоянно возникают избранные лица. Моим сердцем избранные. Знаменитые и никому, кроме меня, не известные. Среди них особое место у Акиры Куросавы.

Можно сказать, мне выпал счастливый билет — работать с режиссером такого уровня.

Мои отношения с ним, которые я рискну назвать дружбой, длились почти четверть века. Срок, конечно, немалый. Что-то забылось, какие-то события наложились друг на друга, какие-то эпизоды стали напоминать легенду.

Шел 1972 год. Наш театр был на гастролях в Киеве, и там со мной случилась беда. Мы играли «Пучину», и внезапно у меня начались дикие боли. Со спектакля меня буквально вынесли. Оказалось, что у меня не просто аппендицит, но и перитонит. Меня немедленно прооперировали, и месяца два после этого пришлось пролежать в больнице. Стоял июль, страшная жарища. Все накалилось от зноя.

А в это время в Москве проходил международный кинофестиваль. На него впервые приехал прославленный Акира Куросава с фильмом «Под стук трамвайных колес». Это было удивительно — обычно он никогда не ездил на фестивали.

Но тогда был случай особый. Незадолго до этого он собирался снимать фильм в Голливуде, но из этого ничего не получилось. Вмешательства в свое творчество он допустить не мог. Поэтому и порвал с Голливудом, заплатив огромную неустойку. Это привело его к нервному расстройству. Фильм «Под стук трамвайных колес», снятый на деньги своих друзей, в прокате провалился. Куросава потерпел финансовый крах и едва-едва сводил концы с концами. В Москве на фестивале он получил приз, и Николай Трофимович Сизов предложил ему снять какую-нибудь картину у пас. Куросава согласился. Согласие его, конечно, объяснялось не только тяжелым финансовым положением. Немалую роль сыграла его тяга к русской культуре. Он выбрал «Дерсу Узала». Книгу Арсеньева он прочитал еще в начале тридцатых годов, когда ее перевели на японский. Он говорил, что еще тогда его поразила простота Дерсу, человечность и любовь этого лесного жителя, гольда по национальности, к природе. Снять фильм по этой книге стало его мечтой. Он его начинал ставить еще до войны в Японии, на Северном Хоккайдо, но потом приостановил съемки. Понял, что этот фильм надо снимать в тех местах, где происходит действие.

Когда на больничной койке я услышал по радио, что Куросава будет снимать у нас «Дерсу Узала», с завистью подумал: «Вот было бы здорово сняться у такого режиссера!»

Прошло время. Я вернулся в Москву. Неожиданно мне позвонили в театр и предложили попробоваться на роль Арсеньева. Конечно, я принял это предложение с огромной радостью. У Куросавы я согласился бы сниматься и в массовке. Мне дали почитать сценарий.

Куросава, поскольку он совсем не знал русских артистов, попросил всех претендентов на роль Арсеньева показать свои лучшие фильмы. Когда очередь дошла до меня, то оказалось, что гример фильма «Адьютант его превосходительства» Павел Васильевич Калинин по счастливому стечению обстоятельств работает гримером на «Дерсу У зала». Он, естественно, предложил «Адьютанта». Куросаве показали две первые серии. Сразу же мне позвонил второй режиссер и сказал, что Куросава хочет посмотреть и остальные. После этого вопрос обо мне был решен.

Исполнителя на роль Дерсу Узала искали долго. Первоначально Куросава хотел, чтобы этого героя сыграл его любимый актер Тосиро Мифуне, но после того, как он побывал в России, поездил по Дальнему Востоку, решил, что Мифуне на эту роль не подходит, Дерсу обязательно должен играть наш актер.

По всей России разлетелись наши режиссеры и стали смотреть якутов, тувинцев, эвенков. На «Мосфильм» привезли множество фотографий актеров из этих республик. Перед Куросавой положили тридцать, а может, и сорок фотографий. Он стал отбирать. Он всегда все делал долго и добротно. Сначала отобрал десять фотографий. На следующий день разложил их и стал «шаманить». Отобрал две. Потом, отложив одну, сказал: «Вызывайте этого». Это и был Максим Мунзук.

До этого Мунзук снялся только в одном фильме, и никто у нас его не знал. Помню, когда он приехал на «Мосфильм» и пришел в группу, то первое, что сделал, улыбнулся и сказал: «Здравствуйте, я Мунзук». Все засмеялись. Он сразу всем понравился. Мы начали с ним репетировать, а потом сниматься.

Конечно, совмещать работу в театре и съемки всегда непросто. Никто бы не посмел сниматься без разрешения руководства. В театр обязательно присылали письмо со студии, в котором было сказано: «Ваш артист утвержден на роль» — и указан график съемки. Царев всегда писал резолюцию: «В свободное от работы время». В этот раз сам Сизов написал письмо Цареву. Михаил Иванович вызвал меня и сказал, что, конечно, понимает, что значит сниматься у Куросавы, и дал мне отпуск.

Я ни разу не уходил из театра на такой срок, а снимаюсь с 1960 года. Обычно снимался во время отпуска или в свободное от театра время. Практически без отпуска и без выходных работал двадцать лет.

Съемки в этом фильме — одна из самых ярких и счастливых страниц в моей жизни.

Куросава репетировал тщательно, как театральный режиссер. Обычно кинорежиссеры все делают на съемочной площадке, а тут мы недели две сидели за столом и обсуждали все детали. Куросава не только объяснял нам, как он хочет снимать, но и с удовольствием слушал, что ему предлагают. Это очень напоминало театральный процесс.

Мунзук, из Тувы, и я, из Забайкалья, могли рассказать кое-что о тайге, о нравах местных людей. Конечно, что-то из наших рассказов Куросава брал на вооружение, но одновременно и познавал нас как артистов.

Когда мы с ним познакомились, он произвел впечатление жесткого, даже мрачного человека. Однако позже выяснилось, что на самом деле это добрый, очень уважительно относящийся к другой личности и другой культуре человек. Он больше любил слушать, а не говорить, а умение слушать — большая редкость.

Он объяснял нам, как хочет снимать. Показывал эскизы, а все эскизы он делал сам. Рассказывал даже, какой оптикой будет сниматься какая сцена. Я еще подумал: «Чего это он нам говорит про оптику?»

Обычно, когда спрашиваешь наших операторов, как вы будете снимать, они отвечают одно: «Крупно, крупно!» Все артисты любят, когда их крупно снимают. А тут все объяснили.

Первое время я чувствовал себя неловко, меня на «Мосфильме» предупреждали, что Куросава — деспот. Я сначала терялся, теперь же могу сказать, что добрее режиссера по отношению к артисту не видел. Я бы мог сравнить его с нашим режиссером Марком Донским. Его тоже все боялись. Он был крикливым, но в то же время мог для актера сделать все. Так же к актерам относился и Куросава.

Я позволял себе в процессе репетиций, когда мы стали понимать друг друга, делать свои предложения. Должен сказать, что Куросава сразу никогда не говорил «нет» или «да». Он говорил: «Подумаем». На следующий день подходил его режиссер и сообщал: «Куросава-сан подумал и сказал, что этого нельзя сделать» — и объяснял почему, и я признавал, что так оно и есть. А бывало, что говорил: «Куросава-сан согласен. Он сказал, что это правильно. Вечером соберемся, обговорим, порепетируем и будем снимать, как вы говорили». То есть предложения актерские он

принимал.

Вся съемочная группа была японская. С Куросавой работал замечательный оператор Накаи. Он снимал вместе с ним много фильмов. Будучи человеком немолодым — лет за семьдесят, он с удивительной легкостью мог залезть на дерево.

Русского языка Куросава не знал, но несколько слов выучил. Например, команду: «Внимание! Мотор! Начали! Приготовились!» — всегда отдавал по-русски, постепенно и мы начали понимать кое-что по-японски. Когда он говорил: «Тойе», мы знали, что это «солнце». Запомнили и его любимое выражение «Хаи кимосе», что в переводе означает что-то вроде «Ну, поехали!». Еще примерно слов пятьдесят, но в конце работы мне казалось, что мы друг друга уже понимаем.

У Куросавы было поразительное чувство языка. Не зная русского, он иногда останавливал репетицию и, не дожидаясь переводчика, объяснял так, что все становилось понятно. Он точно «засекал», когда актеры неверно произносили текст.

Когда мы уже озвучивали картину, поручил сделать это мне и второму режиссеру. Он в это время монтировал. Вдруг присылает нам материал на переозвучку. Мы вначале даже обиделись, но потом пришел его второй режиссер и объяснил, в каких местах и как надо переозвучить. И я понял, что он прав. Мы переозвучили, и стало действительно намного лучше.

У него было очень бережное и доброжелательное отношение к этому материалу.

Услужливая память подсказывает разные эпизоды…

В мае месяце мы выехали на Дальний Восток, чтобы снять четыре времени года — весну, лето, осень и зиму. Мы снимали на натуре почти девять месяцев.

Жили мы в городе Арсеньевске — это бывшая деревня Семеновка, откуда и начинал свой путь Арсеньев.

В первый день, когда группа отправлялась на съемку, по-моему, в городе никто не работал. Местные жители никогда не видели киношников. Около гостиницы стояли толпы, как будто готовились к демонстрации. Мы проходили как сквозь строй. Арсеньевск — городок маленький, окруженный сопками. Отовсюду виден памятник Арсеньеву. Памятник выглядит так — в скале огромная глыба, и в ней высечен Дерсу Узала, а перед ним в шинели стоит Арсеньев. Мне очень нравится этот памятник. И вот когда вся группа шла, а мы выходили с Мунзуком последние, я услышал реплику: «А что, на памятник похожи». Это очень нас взбодрило.

Природа на Дальнем Востоке необычайно красивая. Я сам из Забайкалья, по у нас все по-другому. Па Дальнем Востоке деревья

и трава чем-то напоминают японские. Красотища необыкновенная. Но работать нелегко: зимой — очень холодно, летом — мошкара, комары. Однажды, в это трудно поверить, но мы не могли снимать полдня, просидели на лесной дороге, потому что вокруг нас летали миллиарды божьих коровок. Они бились об автобус. Причем были очень большими — с ноготь величиной. Мы не могли выйти.

Я дочке все время отправлял в Москву всякие диковинки — таких божьих коровок, бабочек, тоже огромных и очень ярких, красивых. Мы бывали в местах, где никогда не ступала нога человека.

Выезжали каждый день за двадцать, тридцать, сорок километров в тайгу.

Жили мы все, и японская группа и наша, в трехэтажной гостинице. Кроме нас, там никто не жил. Вся гостиница принадлежала нам. Когда выезжали па съемку, за нами ехала полевая кухня готовить обед. Никаких разносолов не подавали, но все очень вкусно — обязательно салат, суп, второе, компот, чай. Японцы оказались неприхотливы в еде… Они никогда не говорили, что им бы хотелось чего-то другого. И Куросава делил со всеми нами тяготы «таежной жизни». Ел со всеми «из одного котла», и все ему нравилось.

Конечно, когда вечером мы возвращались в гостиницу, японцы иногда готовили свою национальную еду сами и приглашали попробовать и нас. Угощали и горячим сакэ. У японцев очень вкусная еда.

Иногда и наши охотники баловали нас. Однажды мы снимали эпизод на горной речушке, и они мне сказали: «Не ходи обедать, мы сами все приготовим». Я впервые увидел, как горбуша стаями проплывает мимо. И они ее ловят прямо вилкой. А потом в ведре сделали уху — вкуснятина невозможная.

В тех краях вообще замечательная охота. Мы ели много медвежатины. Правда, от нее у непривычных людей желудки портятся. Через несколько месяцев мы все занемогли. Как-то я обратил внимание, что в гостях во время обеда обязательно на столе в вазах стоит мед в сотах. И вот на одном из приемов какая-то женщина поинтересовалась, не заболели ли у нас животы. Пришлось признаться. Тогда она объяснила, что надо каждое утро есть ложку меда и запивать теплой водой. И действительно, мы попробовали, и все как рукой сняло. Потом я даже в Москву привез эти соты. У нас на даче жил старичок Иван Дмитрии. Он разводил пчел, мы у него брали мед в сотах. Я ему рассказал тогда об этом, он попробовал и согласился.

За время съемок мы все подружились. Жили как одна семья.

Дни рождения — и актеров, и осветителей, и проводников — отмечали вместе. Накрывались столы в ресторане. Чего там только не было — и медвежатина, и оленина, и птица, и рыба.

Бывали и курьезные случаи. Помню, мы отмечали день рождения одного осветителя. Сидели у него в номере. А японцы в это время выехали на выбор натуры. Это было уже зимой, очень холодно. Когда они приехали, мы пригласили одного из ассистентов Куросавы — Мнемосимо. Он был худенький-худенький. Вот он вошел в своей пуховой куртке. Все японцы, и Куросава в том числе, носили одинаковые яркие пуховые куртки. Вошел, и все обрадовались, стали его усаживать за стол. Он засмущался, стал объяснять, что должен ехать вместе с Куросавой. Ну, наши ребята говорят: «На дорогу надо выпить!» — а японцы, когда их угощают, безотказны. Ему налили водки, сунули бутерброд. Он поздравил именинника, выпил, успел сказать: «Я пошел к Куросаве» — и упал. Его поймали и уложили. Куросава его простил.

И мой день рождения тоже отмечали вместе. За два дня до этого Куросава перестал выходить из своего номера. Мы стали волноваться, выяснять, не заболел ли он. Нас заверили, что он абсолютно здоров. Оказалось, он готовил мне подарок. Рисовал картину на ватмане — большую голову тигра с зелеными глазами, обрамленную специфическим японским орнаментом. Внизу по-русски он подписал «Соломин-сан Куросава-сан. 1974». Эта картина и сейчас хранится у меня дома. На день рождения Куросавы мы преподнесли ему большой торт со свечами, русскую косоворотку и ямщицкий картуз, который он тут же надел. Он очень любил разные фуражки.

С нами вместе работали местные охотники. Они сделали мне грандиозный подарок — всю амуницию охотника, начиная от двустволки, у меня «ИЖ» 12-го калибра, патронташ, ножи. Я — почетный охотник Приморского края. У меня есть и охотничий билет. Хотя на охоту я не хожу — мне жалко зверей и птиц. Не могу я в них стрелять. Как-то ребята вытащили меня на охоту и один подстрелил белку-летуна, после этого я сказал: «Не надо мне вашей охоты, не могу». Честно говоря, я даже рыбу не могу ловить — она же живая.

В нашем фильме главным действующим лицом была природа.

Куросава выбирал натуру долго и тщательно. Не забывайте, что это происходило почти четверть века назад. На Дальнем Востоке располагались разные военные объекты, но Куросаве разрешили снимать везде, где он захочет. Вся группа ездила куда считала нужным. И Куросава ценил такое отношение. Помню, как-то понадобилось нам выехать в бухту Ольга, это севернее

Владивостока. Там были какие-то военные подразделения, и Куросава понимал, что положение непростое. Он сказал нашему директору картины Карлену Агаджанову, что представляет, как сложно организовать съемку, но без нее эпизод не получится. Я присутствовал при этом разговоре. Когда Куросава вышел, заместители Агаджанова наперебой стали объяснять, что это невозможно. Тогда Агаджанов сказал: «Если Куросава скажет, что ему нужно, чтобы в тайге всплыла подводная лодка, она должна всплыть». Такое было указание от Сизова. И действительно, если возникала необходимость, «лодка всплывала».

В работе Куросавы имелись особенности, которые поначалу несколько смущали членов съемочной группы. Для него очень важным было изображение. Случались дни, когда он ничего не снимал — сидел на склоне сопки, смотрел, думал. Это могло продолжаться часами. Казалось бы, что смотреть: тайга и тайга, сопка и сопка — снимай себе, и все. Особенно нервничал директор картины, который каждый день должен был давать в Москву телеграмму с отчетом о выполнении плана. Но Куросава после размышлений спокойно наверстывал упущенное. Снимал очень много и практически без дублей. В результате — потом это стало ясно — получалось именно то изображение, которое и должно было быть по большому счету. В кино с его производственными, плановыми, техническими, хозяйственными рамками всегда найдется тысяча оправданий и причин пойти на компромисс и сделать что-то, отступив от замысла, а в конечном счете — от художественной правды. В результате получается какой-то кадр, даже осмысленный, но неодухотворенный, необязательный… Вот таких случайных, проходных или снятых наскоро кадров для Куросавы не существовало.

Мы снимали в тайге, и я вначале думал, что невозможно запомнить, мимо какого именно дерева ты должен пройти, чтобы попасть в кадр, чтобы получился крупный план, но как-то так удивительным образом складывалось, что никаких сбоев не случалось, все получалось нормально. Он обязательно снимал крупный план, и всегда работали две камеры. Тогда и монтировать было проще.

Для Куросавы не существовало мелочей. В рюкзак, который я носил, он складывал все те вещи, которые были описаны в дневнике Арсеньева. Я с трудом поднимал этот рюкзак — такая получалась тяжесть.

Внешне я не совсем походил на Арсеньева, но это для Куросавы не было определяющим. Мне не делали специального грима.

Арсеньев был человеком очень интересным. Мы про него

знали немного. Ни в каких своих дневниках и книгах он не написал о себе ничего. Такой характер. Я ходил в музей, там мне рассказали, что при жизни Арсеньев запрещал называть своим именем поселки, улицы. Только после его смерти деревню Семеновку переименовали в Арсиьевск. Я даже писал его сыну, он жил тогда в Челябинске, и спрашивал, как отец одевался, в чем он ходил дома. Его домашних фотографий нет, его домашних вещей в музее тоже нет. Там сохранилась только его амуниция и карты. Я снимался в кожаной куртке на теплом волчьем меху и в огромной меховой шапке. Именно в такой одежде ходил Арсеньев. Он был профессиональным военным, картографом. Обучался в Польше. Смог составить карту Дальнего Востока. Во время революции за его картой многие охотились.

В фильме должно было сниматься много зверей. Специально отловили тигренка и медвежонка. Тигренка звали Артем. Мы с Мунзуком ходили приручать зверей, носили им всякую еду. Наконец в тайге выстроили такой огромный загон с металлической оградой. Ее было не видно. Выкопали большой ров. С одной стороны находилась съемочная группа, а мы с Мунзуком должны были идти прямо на Артема и встретиться с ним на тропинке. То есть мы должны были подойти ко рву с водой. Охотоведы, которые присутствовали на съемках, сказали, что тигр не сможет перепрыгнуть ров, а в воду он не пойдет. Камера стояла внизу, трава закрывала ров, и на экране должно было создаться впечатление, будто мы с тигром встречаемся на тропинке. Артем к тому времени вырос. Честно говоря, чего уж греха таить, я побаивался его. Когда начали снимать, Артем никуда идти не хотел. Сутки с ним бились, гнали его хлопушками, но он не выходил. Какие-то кадры сквозь траву удалось снять. Лошади с полпути вернулись — почувствовали запах тигра.

Охотники стояли наготове с вилами. Начали снимать. Мы с Мунзуком пошли навстречу Артему, Артем пошел на нас и вдруг плюхнулся в воду и поплыл к нам, хотя охотники говорили, что этого не может произойти. Охотники его отпихнули. Он стал задыхаться, у него пошла носом кровь. Когда я это увидел, то подошел вместе с Мунзуком к Куросаве и сказал, что мы сниматься не будем, потому что Артема довели до того, что у него пошла кровь, я этого позволить не могу. Он отнесся к этому очень серьезно. Отменил съемку, сказал, чтобы Артема больше не трогали. Мне кажется, Куросава сам очень любил животных. У меня есть фотография, где он снялся со своей собакой, с сенбернаром, а в Японии очень немногие люди держат дома собак.

Эту сцену потом снимали на «Мосфильме» в павильоне с дрессированным тигром Вальтера Запашного. Это был знаменитый тигр, снимавшийся еще в «Полосатом рейсе». Когда я вошел в павильон с бутафорской тайгой и тропинкой, по которой мы должны были пройти, и узнал, что туда приведут тигра, то заволновался. По сценарию Мунзук должен стрелять в тигра и промахиваться, потому что Дерсу уже стал слепнуть. Смотрю, входит Запашный, держит за ошейник тигра. Я его спрашиваю: «Он все сделает, как надо, ведь Мунзук будет в него стрелять, а он после этого должен подпрыгнуть и убежать от нас?» Запашный отвечает: «Я ему все объяснил, он все это сделает». Началась съемка. По-моему, там собрались корреспонденты со всего мира. С одной стороны встал Запашный, с другой стороны, за нами, его жена. Началась съемка. Мы пошли, ноги у меня дрожали. Вижу, на нас идет огромный тигр, Мунзук вскидывает ружье и стреляет. Тигр подпрыгивает и убегает. Аплодисменты. И вдруг говорят: «Надо сделать еще дубль». Дело в том, что мы снимали на нашей пленке, фильм широкоформатный, и у японцев не оказалось для него подходящей пленки, а может быть, наша обходилась дешевле. Одним словом, решили подстраховаться и снять еще дубль. Я взмолился, говорю: «Товарищи родные, у меня дочка растет. Что вы делаете? Он в первый раз не знал, что в него будут стрелять, но теперь-то он знает». И с мольбой смотрю на Запашного. Тот абсолютно спокоен. Начали опять снимать. То же самое. Мы вышли, он на нас идет. Мунзук вскидывает ружье, стреляет, тигр подпрыгивает и убегает. Я до сих пор не могу этого объяснить. Славу Богу, все так благополучно получилось.

Была своя история и с медвежонком Машкой. Ее привели к нам охотоведы, у которых она жила. Мы ее кормили, она к нам привыкла. Съемки с ней все откладывались, но нам обязательно надо было снять эпизод с ней до снега, потому что тогда медведь должен залечь в берлогу. Наконец настал день съемок. Эпизод такой — идет отряд Арсеньева и видит на полянке медведя. Кто-то из отряда хочет его убить, но Арсеньев останавливает. Медведь должен залезть на дерево, а мы пройти мимо. Вот, собственно, и все. Загона уже не делали. Решили так: если она на нас нападет, придется ее убить. С нами пошел охотник с ружьем. Машку привезли в тайгу. Выпустили из клетки, клетку убрали. Машка вышла. Стали снимать. Раз прошли, два прошли. Она спокойно на нас смотрит. Чтобы она залезла на дерево, помазали его сгущенным молоком, которое она обожала. Машка залезла на дерево. Ее сняли крупно. Сели в автобус. Попрощались с ней, а она за нами бежит. Так и не захотела уйти в тайгу, привыкла к людям. Пришлось опять посадить ее в клетку и увезти в

Арсеньевск. Такая вот история.

Я могу рассказать об этом фильме многое. Например, как-то в бухте Ольга снимали очень сложный эпизод — по горной реке несется плот, на котором Арсеньев и Дерсу. Дерсу видит впереди валуны, сталкивает Арсеньева в воду, потом прыгает сам. Плот нещадно болтало. Был сентябрь месяц, вода ледяная, а проплыть надо метров пятнадцать. Я ударился о камень, но, поскольку вода очень холодная, ничего не почувствовал, а вечером заметил, что вся нога у меня стала черной. Я не обратил на это внимания. Пошел на съемки, но как только надел рюкзак и сделал шаг, тут же упал. Оказалось, я порвал себе мениск. Потом две недели снимался в гипсе. Такие истории, наверное, может рассказать каждый артист. Такая у нас дурацкая профессия.

Уходило время — уходила натура, но Куросава старался выбрать такие места, чтобы мне легче было идти.

Вспоминается еще один случай. Недалеко от Ар-сеньевска снимали сцену, когда солдаты, выпив водки, привязывают в тайге бутылку к дереву и стреляют по ней. В веревку никто попасть не может. Тогда Дерсу говорит: «Нехорошо это. В тайге звери ходят, они могут на стекло напороться». Выстреливает и срубает веревку. Позвали охотников. Они пытались попасть в веревку — никак. Тогда я сообразил почему — они стреляли пулями. Я решил действовать иначе — стрельнуть дробью. Поехал в гостиницу, взял свою двустволку, зарядил ее, вернулся и говорю: «Дайте мне один дубль». Мне разрешили — и я с первого раза перебил веревку. Куросава это оценил. Он сказал: «Соломин-сан хорошо стреляет».

У меня сложилось такое впечатление, что Куросава-сан (так мы к нему обращались) владеет всеми профессиями, необходимыми на съемочной площадке. Случалось, он ходит по площадке с молотком в руке, видит плохо прибитый гвоздь, подходит и «добивает» его. Спокойно. Незаметно. Скромно.

У него был своеобразный метод работы. Как-то мы снимали весну. В кадре должны быть цветущие деревья и кусты, но видимо, мы упустили время и, как назло, цветов осталось мало. Тогда Куросава сказал: будем делать искусственные цветы. Привезли горы цветочков, ленточек. Куросава не стал ничего объяснять. Он походил, посмотрел, а потом вдруг подошел к деревцу и стал привязывать цветочек. Вся группа в изумлении смотрела минут пять, затем к нему подошла его ассистентка и тоже стала привязывать цветочек, потом оператор, еще кто-то, потом начали подходить наши, и так вся группа, человек пятьдесят с гаком, полдня дружно привязывала цветочки, хотя Куросава никаких приказов на этот счет не давал. Когда мы

закончили, он сказал: «Давайте снимать!» На экране это выглядело очень красиво.

Как-то японцы, и Куросава тоже, купили топорики, и когда возникала необходимость поправить какой-нибудь заборчик, то он подходил, доставал топорик и начинал спокойно делать дело. И все начинали делать. Так он работал.

Его многое отличало от других режиссеров, от тех, кто считает, что актера надо держать в узде. Куросава не стеснялся похвалить актера, поддержать его в трудную минуту. В своей оценке он был всегда ясен и конкретен. Всегда внимательно выслушивал мнение своих помощников, актеров, а потом принимал точное решение, как опытный дипломат обходя необдуманные, ничем не подтвержденные мысли.

Он обладал поразительной памятью — при монтаже фильма держал в голове каждый кадр пленки длиной в полтора-два километра.

Встречаясь с ним ежедневно, наблюдая его, я не переставал удивляться его готовности общаться с людьми, доброжелательности, искреннему проявлению свойственных человеку совершенно различных, порой полюсных эмоций, чувств. Он, словно ребенок, мгновенно предавался бушующей радости, сменявшейся неожиданно задумчивостью, даже унынием. В глазах его вдруг вспыхивало шальное озорство, потом эти же глаза глядели с неподдельной грустью. Какая палитра чувств, какой диапазон восприятия!

Куросава никогда не лез в душу, но, если ты ему что-нибудь начинал рассказывать о себе, всегда слушал с интересом. О своих переживаниях тоже не любил распространяться, был человеком сдержанным, мужественным, не сентиментальным. У него доброта суровая.

В нем многое сохранилось от детства. Он мог смотреть фильм не как маститый профессионал, а как рядовой зритель, удивляясь и радуясь всему по-детски искренне.

Однажды к нам на съемку приехали из Владивостока любители кино. Приехали, чтобы увидеться и поговорить с Куросавой. Это его потрясло — люди проехали сотни километров, чтобы поговорить с ним! Как он их встретил! Как горячо обсуждал проблемы киноискусства!

Куросава никогда не повышал голоса на актеров. Помню только один случай, когда он сорвался. Мы снимали сложный эпизод — я с горы бежал к раненому Дерсу. Рядом со мной по склону горы катилась операторская тележка. Надо было пробежать метров тридцать — сорок. Мы долго готовились, репетировали. Обычно снимали один дубль. Куросава в

напряжении, актеры в напряжении, вся группа в напряжении. Стали снимать, и вдруг дернулась камера. Может, камешек попал или шишка, не знаю. Как он закричал на оператора! Потом подошел к нам и через переводчика попросил извинения, сказал, что понимает, как это сложно, но очень просит повторить еще.

Для меня этот фильм незабываем и тем, что он создавался в атмосфере содружества и взаимной любви всех участников. А это, поверьте, встретишь нечасто.

За восемь съемочных месяцев я всего один раз на несколько дней слетал в Москву. Прилетел обратно в Хабаровск, туда же прилетели японцы. Дальше мы должны были вместе ехать в Арсеньевск. Приземлились очень рано, часов в шесть. Решили пойти позавтракать. Выяснилось, что в буфете ничего нет. Мне стало неловко, я отправился на переговоры. Говорю: «Дайте хоть чай с хлебом». Подходит милиционер. Я ему: «Опозоримся перед японцами, достаньте хоть что-нибудь». Подошла официантка. Говорит: «Есть водка». Принесла водки, шампанского. Потом нашла консервы. Милиционер из дому принес соленых огурцов. Кто-то принес грибов, сделали салат. Короче говоря, получился такой банкет — японцы ошалели. Вышли, я спрашиваю: «Сколько мы должны?» А они отвечают: «Не обижайте нас. Лучше дайте автограф». Мы писали благодарственные слова прямо на меню.

Вообще популярность у нас там была фантастическая. По улице не пройдешь — каждый считал за честь пригласить в гости. Мы могли спокойно обходиться без суточных. Я к тому времени был уже человеком опытным и старался деликатно, чтобы не обидеть никого, от этих приглашений под всяким предлогом отказываться, а Максиму Максимовичу все это было вновинку. Он стеснялся, а в результате после этих многочисленных «гостей» он даже занемог и попал в больницу.

Мунзук — замечательный человек. Добрый, искренний, чем-то похожий на Дерсу. Позже я познакомился и с его женой, и с одной из дочерей. Сейчас ему уже восемьдесят пять лет, он почти слепой. У него дикое количество внучат, иногда он путает, от какой дочки у него какие внуки. Помню, однажды под Уссурийском мы снимали сложную сцену — рвали камыш, поранили все руки до крови, мало того что холодно, да еще включили ветродуи. Закончили сцену, он ко мне подошел и говорит: «Пойдем ко мне, посидим, Галька внука родила». Мы пошли, выпили, поздравили его. Дня через два он подходит ко мне такой убитый и говорит: «Никому не говори. Не Галька родила, другая дочь».

Когда он приезжал в Москву, обязательно бывал у меня. Всегда утром, хоть в пять часов, обязательно звонил и сообщал:

«Я прилетел». Это знак большого уважения ко мне.

Мы с Максимом Максимовичем стали почетными гражданами Арсеньевска. Наши имена высечены на доске в музее. Я этим горжусь.

Съемки в фильмах, конечно, помогали и материально — зарплаты у молодых артистов были маленькие. Пока я снимался у Куросавы, жена с маленькой дочкой оставалась одна. Конечно, ей приходилось нелегко, но я присылал им деньги, что давало возможность безбедного существования. Здесь мы получали суточные побольше, чем обычно, — вместо двух рублей шестидесяти копеек целых три рубля пятьдесят, кроме этого, пас бесплатно кормили, добавляли северные. Одним словом, в итоге я получил одиннадцать тысяч — это были очень приличные деньги. Именно тогда я купил свою первую машину «Жигули». Она стоила семь тысяч двести рублей. Купить ее тоже оказалось непросто — профком должен был решить, достоин ли я этого.

Я снимался во многих фильмах, у очень известных режиссеров, но «Дерсу Узала» забыть нельзя. С ним связано очень многое, и главное, конечно, общение с гениальным Куросавой. Это самый размеренный и уравновешенный его фильм. Яростный темперамент Куросавы, так хорошо знакомый по «Расемону» и «Красной бороде», здесь не проявился. Привычная для него интонация — вопль, смятение — начисто отсутствовала. Эта картина ровного дыхания. В ней он стремился показать людей, вошедших в эмоциональный контакт с природой, являющихся ее частью, людей, чья психика не разрушена игрой трагических жизненных обстоятельств. Поэтому он, который раньше так тяготел к павильонным съемкам, вытолкнул героев на природу, в естество.

Смотришь этот фильм и слышишь шум леса, в нем все естественно, как сама природа. Там потрясающая музыка Исаака Шварца. Только Куросава смог услышать и передать это на экране, как звучит лес, как журчит вода. Многие считали, что по этому произведению можно было сиять вестерн, он же снял очень спокойный фильм. Картина имела необычайный успех. Ее сразу купили девяносто четыре страны. Тогда это был рекорд. Как лучший иностранный фильм, он получил «Оскара».

Правда, ни я, ни Мунзук «Оскара» получать не ездили. Я вообще о присуждении узнал, можно сказать, случайно. Пришел в театр, а мне говорят: «Тебе звонили из японского посольства». Оказывается, звонил атташе по культуре, чтобы сообщить, что «Дерсу Узала» получил премию, и поздравить нас с Мунзуком. Потом мне позвонила жена, которой в свою очередь позвонила подруга, работавшая в «Известиях». Она поздравила Ольгу и

спросила: «Юра, конечно, в Америке?» Ольга говорит: «В какой Америке? Он в театре. У него спектакль вечером». Подруга удивилась и сказала, что мы получили «Оскара». На следующий день мы узнали об этом и из центральных газет. Затем в газетах наши фамилии уже не назывались. Как будто и не награждали никаким «Оскаром» и мы к этому ровно никакого отношения не имеем. Через какое-то время я встретил одного известного критика в Союзе кинематографистов, и он, захлебываясь от восторга, стал мне рассказывать, как в Америке он видел эту церемонию и что, когда назвали наши фамилии, весь зал встал. Я послушал, но на меня это впечатления не произвело.

Статуэтку «Оскара» позже я увидел в Японии. Там мне даже дали ее подержать, по мне стало как-то стыдно и неудобно. В Москве же меня никто даже не счел нужным пригласить в Госкино. Никго не пожал руки и не сказал «спасибо» за тот вклад, который мы сделали в мировое искусство. Не предложили мне сфотографироваться с «Оскаром» в руках на память, чтобы моя внучка узнала, что дедушка хотя бы держал эту статуэтку. Правда, надо мной иногда подшучивали. Мой друг в Праге, актер Яромир Ганзелик из «Театра на Виноградах», всегда всем говорил: «У Юры есть «Оскар» — и как-то даже подарил мне игрушечного «Оскара».

Прошли десятилетия. Году в 1990-м у нас впервые показывали прямую трансляцию вручения «Оскара» из Америки. В Концертном зале «Россия» собрали наших актеров, режиссеров, операторов. Меня туда гоже пригласили. Когда я увидел эту церемонию своими глазами, мне захотелось высказать все, что я думаю по этому поводу. Захотелось выйти на Красную площадь и биться головой о брусчатку. Я встал и пошел домой. Было раннее утро, тепло. А я шел и ревел белугой, благо вокруг никого. Я думал, за что же меня так унизили и, самое главное, почему у меня украли мой звездный час. Больше он не повторится.

Я вижу себя с Мунзуком на этом постаменте. В руках у нас эта статуэтка. Зал стоит и аплодирует. Но за нас ее получил, наверное, кто-то из посольства или из Госкино.

Пока писалась эта книга, пришла горькая весть — не стало великого мастера и моего друга Акиры Куросавы. Я бесконечно благодарен судьбе за то, что она подарила мне встречу с ним. Хочется еще немного добавить о нем из копилки своей памяти.

Куросава любил и прекрасно знал русскую литературу. Он, кроме «Дерсу У зала», экранизировал три русских произведения: «На дне» Горького, «Идиота» Достоевского и «Смерть Ивана Ильича» Толстого. Его любимым писателем был Федор Достоевский. Он писал о нем: *«Нет для меня писателя более*

доброго и великодушного. Когда я говорю о доброте, то имею в виду чувство, заставляющее не отводить глаза при виде чего-то поистине ужасного, поистине трагичного. Ему в высшей степени свойственно сострадание. Он не отворачивается — он смотрит и страдает. В этом нечто большее, чем человечность, лучшее, нежели человечность».

Как-то во время гастролей в Японии мы с Коршуновым специально из Токио поехали в Киото, где Куросава заканчивал работу, чтобы пообщаться с ним. Я предложил ему поставить что-нибудь в Малом театре! Ему эта идея очень понравилась, он ею загорелся. Сказал, что в свое время, когда он ставил «Идиота», в него по разным причинам вошло не все, что ему хотелось. Добавил, что с удовольствием поставил бы «Идиота» у нас. Представляю, какой бы это был спектакль! Но, увы, он так и не успел приехать.

С Россией у Куросавы связан еще один эпизод. После удачного показа по всему миру «Дерсу У зала» в конце семидесятых он задумал экранизацию «Пляски красной смерти» Эдгара По. Написал сценарий, приехал в Москву и встретился с теми, с кем хотел бы работать. Мне он предложил сыграть главную роль, Исааку Шварцу — написать музыку к фильму. Действие новеллы По он решил перенести в Россию. Но на «Мосфильме» замысел не оценили. Его просто не поняли. Куросава обиделся. Года два назад я обнаружил этот сценарий у себя дома — вполне возможно, что это единственный русский экземпляр. Я думаю, фильм мог бы получиться очень интересным — динамичным и музыкальным. Куросава спрашивал у меня, как я танцую, как фехтую. Говорил, что надо начинать тренировки. Об этой пе-состоявшейся работе я горько сожалею.

Рискуя навлечь на себя гнев некоторых, скажу, что я считаю себя учеником Куросавы. Не только потому, что во время съемок мы называли его сэнсэй. С его легкой руки я начал заниматься режиссурой. Я уже писал, что после выхода «Дерсу Уза-ла» в одном из интервью он сказал: «Мне кажется, Соломин-сан мог бы успешно заниматься режиссурой». Свой первый спектакль я поставил в Болгарии, а через некоторое время принял предложение поставить фильм «Скандальное происшествие в Брик-миле» на Свердловской студии.

Обычно я соглашаюсь делать то, что мне нравится. Мне приходилось от каких-то предложений и отказываться. Пьеса Пристли мне понравилась. Как мне представлялось, она о свободе человека, о том, что детскость никогда не должна его покидать, в каком бы он ни был возрасте. Пьеса не очень известна, хотя после фильма ее стали ставить в театрах. Эго полудетективная

лирическая история, в которой занято восемь человек. Действие происходит в одной квартире, в одно время. Я играл главную роль — человека, который однажды утром решил изменить свою жизнь. И изменил ее. Героиню играла Нелли Корниенко. В фильме снимались Евгений Весник, Александр Вокач, Эммануил Виторган, Борис Иванов, Татьяна Панкова. Мне говорили, что я не смогу снять картину, потому что собрать их вместе невозможно.

Скажу честно, я отважился на этот фильм только потому, что у меня за плечами имелась школа Куросавы, которой я неукоснительно следовал в работе кинорежиссера. Дело в том, что Куросава подробно рассказывал нам о технической стороне дела. Мы знали, сколько камер в каком эпизоде будут снимать, какой оптикой, по какой траектории они пойдут, под каким углом, где остановятся и т. д. У нас режиссеры не только не делают этого, но не очень любят, когда актеры интересуются такими вопросами. Они уверены: техника не должна их касаться. Они относятся к актеру как к глине, из которой они вылепят нужный образ. Куросава никогда ничего не «лепил». Он был человеком широкой культуры и обладал высоким профессиональным мастерством.

Когда я приступил к съемкам своего первого фильма, сразу же сказал, чтобы мне купили альбом. Альбом мне купили. Я сидел каждую ночь перед съемкой и раскадровывал все так, как это делал Куросава, — каждый кадр, каждый поворот, каждая точка. Мало того, я определял точку, где стоит камера, ее направление, намечал, какие артисты у меня заняты в кадре. Благодаря этому я снял картину в кратчайшие сроки, во время своего отпуска. Тогда считалось, что если режиссер снимает свою первую картину, то это как бы студенческая работа, поэтому выделялся больший метраж на случай брака. Я же получил премию за то, что мы даже сэкономили пленку — сняли все без брака и в короткий срок. И все это — уроки Куросавы. Когда я снимал свою последнюю картину «Вначале было Слово» о том, как была сохранена рукопись «Слова о полку Игореве», я подумал, что на эту тему можно снять вестерн. Потом вспомнил Куросаву он же не снял «Дерсу» как вестерн, и это помогло мне найти верное решение. Еще один урок Мастера.

В Японии есть официальное звание «Национальное достояние», которое присваивается человеку. Японцы не боятся воздавать такие почести людям. Куросава обладал самым высоким званием, которое придумало для него общество, его уже при жизни величали «императором японского кино». Пожалуй, точнее не скажешь.

Куросава-сан был настоящим, что называется, стопроцентным

японцем. Он вообще не любил уезжать из Японии и работать мог только в Японии. Исключением для него стала наша страна. Попытка же работы в Голливуде, как я уже говорил, обернулась очень крупной, почти трагической, неудачей.

Его с трудом удалось вытащить даже на получение «Оскара». После «Дерсу Узала» это был его второй «Оскар» за творчество в целом, за вклад в киноискусство, приз для единиц.

Поразительно, как при его всемирной известности он сумел остаться таким скромным человеком. Когда в Кремле устраивали прием в честь участников международного кинофестиваля, Акиру Куросаву, золотого призера, едва можно было отыскать в шумной толпе. Он тихо и незаметно стоял в стороне

Я счастлив, что смог хоть чем-то помочь ему в трудный для него период. Я всегда отказываюсь сниматься в рекламе, хотя мне предлагали это одному из первых. Но звезда французского кино Ален Делон может рекламировать рубашки. Там это нормальное явление. У нас же иной менталитет, поэтому, как бы ни были заманчивы подобные предложения, я их отвергал. Но однажды, лет двадцать назад, я все-таки снялся в рекламе, и вот при каких обстоятельствах. После фильма «Дерсу Узала» Куросава какое-то время сидел без работы — он годами готовился к каждому фильму. С Куросавой вторым режиссером всегда работала Нагами-сан, очень преданная ему. Куросава был человеком небогатым, и, чтобы поддержать его, она решила снять у нас рекламу виски и попросила меня и Исаака Шварца помочь ей. Мы помогли, но от гонорара отказались.

1972 г. И жизнь хороша, и жить хорошо

1976 г. «Мелодии белой ночи». Юрий Соломин и его партнеры Комаки Курихара и Александр Збруев

Ю. Соломин и Н. Гринько в фильме «Оборона Севастополя»

«Крик тишины». Следователь

«Квартет Гварнери». На съемках всей семьей

«Лунная радуга». Ю. Соломин, В. Кенигсон и В. Ливанов

В фильме «Тайна виллы «Гретта>

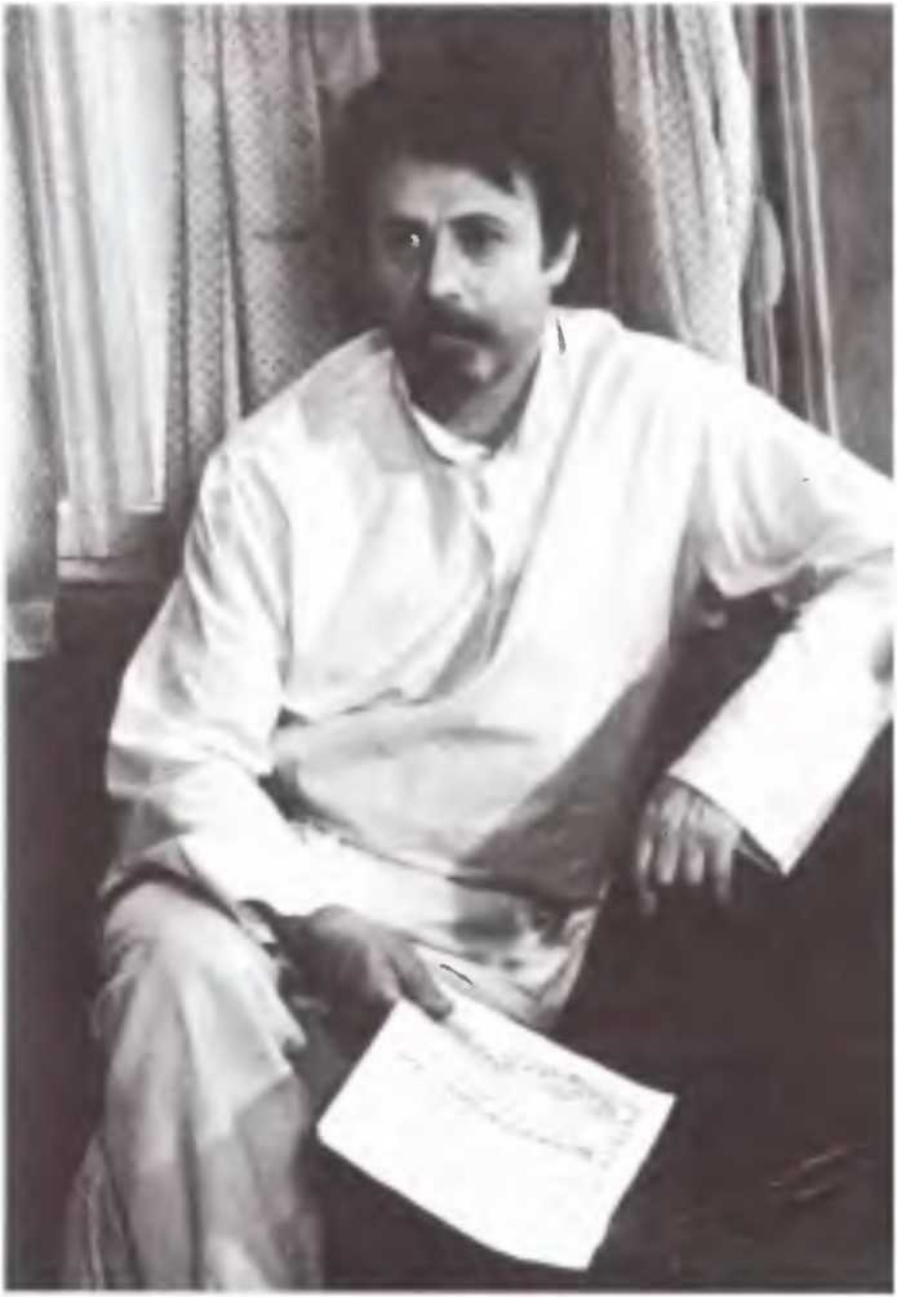
Юрий и Виталий Соломины

«Летучая мышь». Генрих Айзенштайн

1984 г. «ТАСС уполномочен заявить».
полковник Славин — Ю. Соломин. Глэбб — В. Кикабидзе

«Миклухо-Маклай». Миклухо-Маклай Ю. Соломин. В роли матери Р. Нифонтова. Это ее последняя роль в кино

«Свет в окне». Владимир Александрович



1986 г. «Певчая Россия». Пятницкий

Кадр из фильма «Вначале был [illegible] лово». Ю. Соломин — второй слева

После съемок в фильме «Анна Карамазофф» с Жанной Моро

На озвучении

Куросава был большим ценителем японской кухни, и именно он открыл для меня все ее прелести В каждый мой приезд в Токио мы вместе шли в японский ресторан. Всякий раз он показывал что-то новое для меня и в этой области. Правда, японской водке сакэ он предпочитал нашу «Столичную». Причем не только в России, но и в Японии Говорил, что это самый лучший из крепких напитков.

Куросава в свое время окончил Академию художеств. В течение многих лет к Новому году в Японии появлялся тираж праздничной открытки, автором которой был он. Такую открытку с поздравлениями от него я получал каждый год. Последняя пришла накануне прошлого года.

Недавно мне позвонили из Японии и пригласили приехать на праздничный, в честь двадцатипятилетия, показ «Дерсу Узала». Я с радостью принял эго приглашение. Даст Бог здоровья, поеду обязательно. Только жаль, что не сходим мы больше с Куросавой-сан в ресторан, не выпьем «Столичной» и никогда больше не получу я его предновогоднюю открытку.

СНЫ О ЯПОНИИ

Сравнивать популярность театрального актера и кинематографического пустое занятие. Ведь каждый понимает, что в театре тебя видят сотни глаз, в кино — тысячи. Я думаю, до выхода «Дерсу Узала» меня в Японии не знал никто, после выхода — многие и многие. Я стал самым известным русским артистом. Продюсеры хотели использовать эту популярность. Они решили сделать фильм с отечественной звездой — Комаки Курихара — и со мной. Так родился замысел советско-японского фильма «Мелодии белой ночи». Это единственный случай в моей жизни, когда роль специально писалась для меня. Снимал фильм Сергей Соловьев. На роль главного героя, правда, пробовался и другой актер, но японцы настояли, чтобы снимался именно я, а никто иной.

В то время у меня было очень много предложений, примерно от половины из них я отказывался. Кстати, тогда Никита Михалков предлагал мне главную роль в «Механическом пианино», но я уже дал слово сниматься с японцами и отказаться не мог. Так и не состоялась наша встреча с Никитой Сергеевичем.

С Сергеем Соловьевым я встретился в кино впервые. Работать с ним оказалось очень интересно. Он — актерский режиссер и чем-то, как и Куросава, по манере работать на съемочной площадке напоминает театральных режиссеров.

Снимали мы в Японии — в Токио и в Киото, в Ленинграде и немного в павильонах в Москве. Я играл русского композитора, и мне даже посчастливилось продирижировать Токийским симфоническим оркестром радио и телевидения, потому что по сюжету мой герой приезжает в Японию и дирижирует оркестром, солистку которого и играла Курихара. Снимался эпизод с двух камер. Прекрасную музыку написал Исаак Шварц. На «Мосфильм» пригласили специального дирижера-репетитора, с которым я занимался. Наши репетиции проходили так: в комнате стояли стулья, как обычно они стоят в симфоническом оркестре, звучала запись музыки. Мне нужно было запомнить, где сидят первые скрипки, где вторые, где виолончель и т. д. Конечно, по-незло, что я из музыкальной семьи. Общее представление я имел, но все равно многое осваивал заново. Ведь малейшая пустяковая ошибка могла свести на нет все мои усилия, разрушив эмоциональное впечатление от сцены. Мне кажется, полнота знаний о человеке, которого тебе предстоит играть, нс менее важна, чем, скажем, умение носить стильный костюм в исторической роли. Я репетировал довольно долго. Но, когда вышел перед настоящим

оркестром, мне все равно стало страшно неловко. Я всегда уважаю профессионалов. Прежде чем начать, я сказал: «Я знаю, что вы — профессионалы. Извините, но мне придется продирижировать». Кто-то засмеялся, кто-то улыбнулся. Я успокоился, взял дирижерскую палочку, взмахнул, и они заиграли.

В Японии я снимался в первый раз, до этого приезжал только на премьеру «Дерсу». Принимали нас тогда прекрасно. Мы выступали и в кинотеатрах, и па телевидении. Наши песни пел даже знаменитый квартет «Дак-дакс».

Снимали мы каждый день. Иногда начинали очень рано, чтобы захватить утренние часы, а кроме того, там нельзя огородить место съемок — это частная земля. В фильме много «проходов». Бывали сцены, когда нам, наоборот, надо было углубляться в массу людей, но па это уходил только один дубль — второй снять было невозможно из-за безумной популярности Комаки. Как только се узнавали, а узнавали се мгновенно, ни о каких съемках речи быть не могло. Поклонники не давали и шагу ступить. Вообще о ней у меня остались самые теплые воспоминания. Курихара очень обаятельна, а главное, она очень добрый человек и блестящий партнер — внимательный, дисциплинированный. Работать с ней было легко, никакого гонора не чувствовалось. Она не замужем. Для японцев она — символ девственницы.

Сниматься было нелегко. Полтора месяца без выходных дней, а снимали мы в самые жаркие для Японии месяцы — в июле и августе. Представьте себе, жара под сорок градусов при большой влажности, да к тому же на полную мощность работают осветительные приборы. Хотелось только одного — побыстрее прийти в гостиницу, включить кондиционер, принять душ и заснуть. Недосыпание хроническое. Снимали часов по восемь — десять. Причем я должен был соблюдать диету, потому что незадолго до этого у меня начались приступы желчнокаменной болезни. Случилось это совершенно неожиданно во время съемок этого же фильма в Ленинграде. Снимали несколько «проходов» в «Эрмитаже», и тут у меня неожиданно начались страшные боли. Я понимал, что за право съемок в «Эрмитаже» заплачены огромные деньги, и, хоть меня никто нс упрашивал непременно сниматься, я не мог подвести людей. Я пошел на съемку и около лифта упал от дикой боли. Выяснилось, что это приступ желчнокаменной болезни. Мне сделали обезболивающий укол, и я снимался. После этого едва добрался до гостиницы, а ко мне как раз приехали жена с дочкой. Вдруг к нам в холле подошел какой-то человек, как теперь принято говорить, «кавказской национальности» и

сказал, что он защитил диссертацию и приглашает нас пойти вместе в ресторан. Я, конечно, отказался, сказал, что болен и плохо себя чувствую, а жена, которая обычно всегда ограждала меня от подобных приглашений, вдруг стала уговаривать зайти хотя бы на пару минут. Мы зашли. Оказалось, что этот человек — врач. Он действительно защитил диссертацию, а в ресторане сидели профессора — специалисты как раз в той области, что и была мне нужна. На следующее утро они меня положили в клинику.

Так вот, возвращаясь к тем съемкам, японцы оценили мое поведение и всегда доставляли необходимую диетическую пищу.

Иногда снимали прямо в домах в японских кварталах, туда простому туристу не попасть. Меня удивило, что в каждом доме висят колокольчики и все происходит под звуки колокольчиков. Японцы очень дорожат своими традициями, и это выгодно отличает их от нас. У них в чести и еда национальная — к примеру, сначала подается травка, потом рыба, рис, суп и только потом мясо. У нас же сейчас редко готовят национальную пищу. Я, например, очень люблю винегрет, отварную картошку с селедкой, с лучком, с маслом, с соленым огурцом. Что может быть вкуснее настоящих сибирских пельменей? Щей? Борща? Ухи? В День славянской письменности я был приглашен на обед к его святейшеству Алексию Второму. Мне обед очень понравился: грибной суп, какая-то картофельная котлета с грибами, чай на травках — все очень просто, достойно и красиво. Я сразу вспомнил Японию. В одном храме, в ритуальном домике меня угощали зеленым чаем — такого я не пил никогда. К нему принесли сладости, оказывается, чай надо обязательно пить вместе с этими сладостями. Если отхлебнешь только чай, почувствуешь, что он невыносимо горький, а сладости — приторно сладкие, но когда их употребляешь вместе, чувствуешь, что с тобой происходит что-то необычное. Это трудно объяснить, но дело тут не только во вкусовых ощущениях.

В Японии я впервые почувствовал себя иностранцем. Мне очень нравится, что японцы так чтут свои традиции. Например, в августе месяце у них праздник усопших, праздник поминовения. Мы были в это время в Киото. В городе продается огромное количество светильников, фонариков разного размера, разного цвета. В Киото течет маленькая речка, она вся горела от плывущих по ней светильников — потрясающее зрелище. Миллионы светильников. В центре реки стояло несколько человек, направляющих эти светильники, чтобы они не сталкивались. Этот праздник — один из самых впечатляющих. В сценарии этого эпизода не было, но когда Соловьев услышал о

празднике, то понял, что это очень зрелищно, и специально дописал сцену.

В Киото я приехал впервые, и мне город очень понравился. Я вообще люблю старые города — и наши, и зарубежные. В них другая аура, другая атмосфера, другие люди, все другое. В Киото в каждом домике обязательно существует внутренний садик. Там может быть два квадратных метра, но все равно это сад, где есть ручеек или фонтанчик, есть деревья. Придешь туда, побудешь даже немного и становишься другим — наступает умиротворение. Я часто заходил и в пагоды. Там спокойно-спокойно, так же как у нас в церкви. Я, к сожалению, неверующий человек. Так уж случилось, как, впрочем, и у многих людей моего поколения, но я всегда во что-то верил. Правда, я очень суеверный — это у меня с детства.

Я точно знаю, что за добро воздается, а за зло — наказывается. Удивляюсь, что люди не боятся наказания. Все равно оно будет. Может, после их смерти, но будет. Надо об этом помнить.

Что же касается веры… Я все подхожу, подхожу. Ближе, ближе… Потом опять откат. Но все-таки, когда попадаешь в храм, начинаешь понимать, что Бог существует. Я в это верю. И с каждым годом все больше и больше.

Японские пагоды, казалось бы, ничем не напоминают русские церкви — там иной запах, все иное. Ты туда попадаешь, и для тебя это в большей мере экзотика, но все равно на тебя что-то нисходит.

В Японии многое располагает к размышлению. К примеру, сад камней. Вначале я не мог понять, чего это японцы приходят семьями, садятся и смотрят на эти камни. А как-то сам пришел, сел молча и вдруг почувствовал, как во мне пробуждаются воспоминания. Посидишь и уходишь умиротворенный.

На японских улицах много колоколов — можешь подойти и позвонить. Я любил иногда делать это.

Японцы народ гостеприимный, доброжелательный. Когда мы расставались после премьеры «Дерсу Узала» и после «Мелодий», то каждый из группы японцев обязательно дарил что-то на память. У меня, например, хранится носовой платок, подаренный Мнемосимо — ассистентом Куросавы. Прошло много лет после «Дерсу». Мы с театром приехали в 1993 году на гастроли в Токио, вдруг ко мне подходят наши актеры и говорят, что в одном кафе они видели афиши спектакля «…И Аз воздам», на которых изображен я. Конечно, я видел, что афиши висят возле касс, где продаются билеты, возле театра, но в кафе… Это было необычно. Решил сходить туда. Пришел. Смотрю, действительно, висит

наша афиша. Вошел, взял кофе, оглянулся, но ничего не понял. Потом оказалось, что это кафе того самого Мнемосимо. Мы с ним встретились как давние друзья, хотя не виделись лет двадцать. Он смотрел все наши спектакли вместе со всей своей многочисленной семьей. Приходил за кулисы. Мы фотографировались. Перед отъездом он подарил мне массу сувениров, подарков и для внучки, и для дочки, а нам с женой два прекрасных фарфоровых бокала, разрисованные в японском стиле. Эти бокалы хранятся у меня до сих пор. Хранится, кроме картины, нарисованной Куросавой ко дню моего рождения, и очень красивое кимоно, подаренное им же для внучки.

Спустя много лет, в 1992 году, я снялся еще в одном японском фильме — «Сны о России». Это фильм исторический — о первых японцах, которые попали в Россию. Снимала его японская группа. Там я играю небольшую роль князя Голицына. Кроме меня, в фильме снималось несколько наших актеров, среди которых Олег Янковский, Виталий Соломин, Евгений Евстигнеев. Снимали в основном в Ленин-граде и иод Ленинградом. Меня привлекало то, что Екатерину Великую играла Марина Влади. Актриса, которую я полюбил давно, еще после выхода «Колдуньи». В ее облике присутствует нечто большее, чем красота, — колоссальное обаяние. Мы много с ней общались. О Высоцком почти не говорили, хотя я и был знаком с Володей — мы вместе снимались в фильме Столпера «Четвертый». Но говорили мы с Мариной не о вещах личных, а в основном о театре, об актерской профессии, о новых спектаклях. Она оказалась милым и спокойным человеком. Очень русским по натуре. У нее не было никаких «звездных» капризов. Она могла бы претендовать на отдельную грим-уборную, на какие-то особые условия — ничего этого не было.

С этим фильмом у меня связано и грустное воспоминание. Только я приехал на съемки в Ленинград, мне позвонила жена и сообщила, что умерла моя мать. Я сказал об этом только Олегу Янковскому, а он, видимо, передал это продюсеру. В конце съемочного дня продюсер подошел ко мне и сказал, что я могу уезжать, а снимали мы в Юсуповском дворце. Я представляю, сколько денег они заплатили, а потому особенно оценил их понимание и никогда этого не забуду.

ЕЩЕ ОДНА ДАША

Сколько фильмов позади… Сколько впечатлений от встреч, событий, тех мест, где они происходили. Особая история связана с фильмом «Свет в окне». В то время я снимался без конца, иногда сразу в нескольких фильмах — играл военных, разведчиков, следователей. Был к тому же очень занят в театре. Я страшно устал и буквально задыхался от работы, и жена категорически сказала: «Хватит. Надо отдох-путь, а то можно и ноги протянуть». Мы собрались на отдых и буквально сидели на чемоданах. Вдруг раздался звонок из Ленинграда — мне предложили прочитать сценарий, где есть для меня роль. Я прочитал. Сценарий мне понравился, дал почитать жене, она прочитала и сказала: «Снимайся!» Так и не состоялся наш отдых.

Говорят, первое впечатление поверхностно, банально, приблизительно. Но что поделать, я знаю: если первое общее впечатление увлекает, все будет сходиться к нему и каждая деталь найдет свое место.

Я начал сниматься. Надо сказать, что мне редко приходилось участвовать в подобных фильмах. Это настоящая мелодрама — добрая, трогательная и симпатичная. Сюжет простой — женщина, жена моего героя, умирает при родах. Мой герой, у которого есть дочь-школьница, остается с младенцем. Старшая дочка вначале агрессивно относится к маленькой, считая ее виновницей смерти матери, но постепенно начинает помогать отцу. В фильме есть и любовная линия. В картине снимались очень хорошие актрисы — Елена Соловей и Тамара Дегтярева. Мне они обе очень правятся. Елена Соловей стильная актриса, которая занимала свою особую нишу. Мне жаль, что она уехала и исчезла с экрана. Тамару Дегтяреву я знал еще со студенческой скамьи — она училась в Щепкинском училище. Будучи студенткой, играла в наших спектаклях. В фильме она играла медсестру, влюбившуюся в моего героя. Но главная героиня не она, а маленькая девочка — по фильму моя дочь. Мы вместе с режиссером и оператором ездили в Дом малютки выбирать ребенка. Это посещение произвело на меня гнетущее впечатление, хотя все дети были ухоженные, но все равно сознавать, что все они растут без семьи, тяжело. Мы выбрали одну симпатичную девчушку. Дома мы много говорили о ней, и моя дочка, она в то время училась классе в восьмом, предложила взять ее и удочерить. Мы с женой уже серьезно начали думать об этом.

Снимались мы с ней вместе несколько месяцев. С моих рук она пошла во время съемок. Первое свое слово она тоже

произнесла у меня на руках. Мы снимали эпизод, когда я везу ее в ясли. Я стоял с ней в подъезде, она гладила-гладила меня по лицу и вдруг сказала: «Дя-дя». Это случилось в последний съемочный день, я уже представлял, как вместе с ней приеду домой, вдруг в конце съемки няня, которая привозила ее, сказала: «Попрощайтесь с ней. Ее удочерили. Знаете, как новые родители ее назвали? Даша». Надо же такое совпадение — ведь именно так зовут и мою дочь. Где сейчас та Даша, я не знаю, а она и не догадывается, что чуть было не стала моей дочерью. На память о ней остался фильм и фотография, которую мы сделали в последний съемочный день.

Жаль, что у нас мало снимается мелодрам. Это самый благодарный и благородный жанр. Очень любимый зрителем. Играть в нем, правда, нелегко — ни в коем случае нельзя быть слезливым.

В моем послужном списке разные жанры — есть и трагедии, и комедии, и драмы. А мелодрам, пожалуй, всего две — «Мелодии белой ночи» и «Свет в окне».

«ЧЕЛОВЕК С ЛУНЫ»

Поводом для создания фильма может послужить любое событие или биография, книга или архивные документы — все, что может быть выстроено в экранное повествование.

Очень дорогой для меня фильм «Берег его жизни» родился так.

Месяца два я работал в Болгарии, ставил в толбухинском театре «Лес». За это время я смог посмотреть все фильмы Феллини. У нас они не шли, и возможность познакомиться с творчеством этого гениального режиссера воспринималась мною как настоящее счастье. Дни были наполнены до предела — репетировали очень напряженно. По вечерам же, когда выпадало свободное время, я читал. Перечитал все, что было у меня под рукой, и однажды мне попалась книга «Человек с Луны». Я решил, что это детектив, и взял почитать на ночь. Оказалось же, что это вовсе не детектив, а книга об ученом Миклухо-Маклае, который ради науки отправился на берег залива Астролябии в Новую Гвинею, где до него не жил ни один белый человек, к племенам папуасов. По существу, он первый в Европе стал бороться за права других народов. Не случайно им восхищались Толстой и Тургенев, Чехов и Боткин.

В книгу вошли и мемуары, и письма легендарного исследователя. Это оказалось так захватывающе интересно, что я не отрываясь прочитал книгу, действительно за одну ночь. По приезде в Москву стал разыскивать любые сведения о Миклухо-Маклае. Потом позвонил Игорю Болгарину, автору сценария «Адъютанта», и стал убеждать его, что необходимо снять фильм об этом необыкновенном человеке. Я буквально загорелся этой идеей, но, чтобы ее воплотить, надо было пробить. Это оказалось делом нелегким. Я обошел почти все кабинеты на телевидении, что делаю очень редко. Каждого начальника я убеждал, что снять фильм о Миклухо-Маклае необходимо. Перед всеми, доказывая свою правоту, я проигрывал его роль. Это длилось полгода. Наконец мне поверили. Дали разрешение приступать к съемкам фильма. Играть Маклая я не собирался, но поскольку роль фактически уже сыграл, то мне предложили исполнить ее в фильме самому. Я согласился. В объединении «Экран» запустили двухсерийный фильм. Тут спохватился Игорь Болгарин — он понял, что материал такой интересный, что двух серий мало, он потянет и на многосерийный. Я набрался наглости и позвонил Сергею Лапину, возглавлявшему тогда Гостелерадио. Вообще-то я никогда начальству не звоню. Это был первый и последний

случай. Лапин разрешил нам снять еще две части. В итоге я снял три серии. В фильме заняты замечательные актеры — Всеволод Сафонов, Владимир Кенигсон, Руфина Нифонтова, Евгений Весник, Борис Иванов, Игорь Горбачев, Александр Голобородько. Снимали мы в Симферополе и в Ялте. Нам нужно было море и парусник «Товарищ». Именно в Ялте у нас и находилась Новая Гвинея. В начале фильма был эпизод встречи на Новой Гвинее Миклухо-Маклая с папуасами. На роль папуасов стали искать африканцев. Нашли, но они стали отказываться от съемок, потому что там предстояло сниматься в папуасском виде, то есть практически без одежды. Это их сильно смущало. Пришлось собрать массовку и рассказать о Николае Николаевиче, о том, как много он сделал для жителей Новой Гвинеи. Один из присутствующих, на мое счастье, как раз оказался оттуда. Он сказал, что слышал об этом белом и что у них до сих пор детей называют Маклаями. Таким образом, проблему решили.

В фильме мы снимали подлинные рукописи Мак-лая, его рисунки (он был прекрасным художником), музыкальные инструменты, которые он привез из Гвинеи. Я встречался и с его внуком — Робом Маклаем, который жил в Австралии. Он приезжал к нам на премьеру. Мне приятно, что фильм ему понравился. У меня даже такое ощущение, что я лично знаком с Миклухо-Маклаем. Бывают роли, без которых ты не можешь жить. Эта относится именно к такому разряду.

КУБА — ЛЮБОВЬ МОЯ

Островский в знаменитом диалоге Аркашки с Несчастливцевым сделал крылатой фразой актерское кочевое: «Из Керчи в Вологду…» — «А ты куда?» — «Из Вологды в Керчь…» Театральная судьба в наше время приобрела солидность оседлого образа жизни, а гастрольные поездки слабо напоминали старое, доброе время актеров-путников. Но музыку дальних странствий возвратил нам именно кинематограф. Дороги, люди, самолеты, горы, моря и океаны, тайга и степи, изумительная архитектура древних городов — ото ли не радость в наш прагматический убыстренный век?

Фильм «ТАСС уполномочен заявить» подарил мне, кроме всего прочего, знакомство с чудесной страной — Кубой. И тут решающую роль, как и во многом, сыграл его величество Случай.

Как-то мне позвонили со студии Горького и сказали, что они запускают многосерийную картину «ТАСС уполномочен заявить» по роману Юлиана Семенова и предлагают мне в ней роль полковника Славина. Я прочитал сценарий, он мне понравился — я люблю остросюжетные фильмы, но как раз в это время я сам начал снимать картину о Миклухо-Маклае. Совмещать две эти работы, да еще и работу в театре, казалось совершенно невозможным. Я поблагодарил за предложение, но отказался. Прошло года два. Мне опять звонят с этой картины. Я решил, что они хотят попросить меня озвучить кого-нибудь, и уже приготовился к отказу, ибо озвучивать других артистов не люблю, но… Оказалось, что они многое уже сняли — и натуру где-то в Германии, и павильоны. Отснятый материал посмотрели в Комитете госбезопасности, тогда им руководил Юрий Андропов, и сказали, что им все не нравится, нужно переснимать. Заменили режиссера, взяли новых актеров — оставили, по-моему, только Вячеслава Тихонова. Я попытался отнекиваться, но оказалось, что меня рекомендовал Комитет госбезопасности — практически роли распределялись именно там. Тут уж я не стал спорить, хотя у меня в этот период было много работы и в театре — я как раз репетировал «Сирано». В группе меня заверили, что будут подстраиваться под мой график. Короче говоря, я начал сниматься. Потом я узнал, что меня даже прочили на роль героя, которого сыграл потом Тихонов. Видимо, во мне есть что-то «разведческое», что и углядели специалисты.

Сценарий практически переписали заново. Этот фильм, мне кажется, любопытен тем, что в нем впервые показано, как технически оснащены наши разведчики — мы смогли увидеть и

камеры ночного слежения, и контейнеры, где прятались пленки, и многое другое.

В сюжете использовалась реальная история. Только на самом деле главной шпионкой была женщина. Работа давалась нелегко. Большая нагрузка в театре, а съемки почти каждый день. Текста много, его надо говорить очень точно, потому что в нем упоминается много чисто профессиональных вещей. К тому же автор вместе с консультантом практически целиком переписывал каждую сцену, так что текст я получал почти всегда прямо перед съемкой. Это было очень трудно, хотя я и в театре привык быстро вводиться. Но в творческом плане работать нравилось. В фильме, к счастью, отсутствовали избитые атрибуты подобных историй — бесконечная стрельба и потасовки. Специалисты в этой области объясняли мне, что настоящий разведчик стрельбой и не занимается. Он скорее похож на шахматиста, рассчитывающего каждый ход. Этот фильм не так давно в очередной раз показали по телевидению, я смотрел его и понимал, что он нисколько не устарел и сегодня смотрится с таким же интересом. Он ничуть не хуже современных боевиков. В нем есть и злободневный политический сюжет, и погони, и трюковые съемки, но главное его достоинство, что, *помимо* занимательного сюжета, в нем много правды. Он приближен к достоверности. Во многом это заслуга консультантов и, конечно, режиссера Фокина.

Работать было интересно. У меня были прекрасные партнеры — Вячеслав Тихонов, Леонид Куравлев, Вахтанг Кикабидзе, Ирина Алферова, Георгий Юматов.

С Юматовым я снимался впервые. Он был прекрасным, очень органичным артистом и замечательным, общительным человеком. О нем уже в то время ходило множество легенд. Он многое повидал в жизни, во время войны, совсем мальчишкой, служил юнгой.

На Кубе мы жили с ним в одном номере. Снимались каждый день, и мне даже не хватило времени потратить выданные суточные. Одним словом, перед отъездом я отдал ему все деньги и сказал: «Жора, купи мне что-нибудь на свой вкус. Что захочешь». Он привез мне в Москву огромную коробку со специями. Я одаривал ими всех знакомых, и все равно чуть ли не до прошлого года что-то из этой коробки у меня оставалось.

ПРОФЕССИОНАЛЫ

Я благодарен кино за подобные встречи, за то, что оно позволяет узнавать вблизи братьев артистов из других театров и городов, «иной язык, иные нравы».

В «Адьютанте его превосходительства» «его превосходительство» — деникинского генерала Ковалевского — играл Владислав Стржельчик. Его герой далек от расхожих образов «беляков». Он интеллигентен, мягок и даже добр, насколько это возможно для военного. От этого поединок между ним и моим героем выглядел еще интереснее, значительнее.

Со Стржельчиком после этого фильма мы подружились. Хотя жили в разных городах, когда выпадала возможность, всегда старались встретиться. Он у меня и дома бывал. Мне он кажется эталоном артиста, «Актер Актерычем» в хорошем смысле этого слова. Всегда элегантен, от него всегда пахло рижским одеколоном — самым шикарным одеколоном, который доставали только по блату. Стржельчик был очень демократичен, но при этом всегда сохранял дистанцию, а главное, был великолепным профессионалом.

Когда мы снимались, он как раз выпустил в театре «Цену» Артура Миллера. Я еще не видел спектакля, и вот как-то в перерыве он стал рассказывать о нем. И вдруг «завелся» и стал играть сцену. На наших глазах он без грима превратился в дряхлого старика. Я смотрел ему в глаза — у него и глаза стали другие. Произошло полное перевоплощение.

Фильму «Даурия» я обязан знакомством с еще одним артистом знаменитого БДТ — Ефимом Копеляном. В этом фильме Виктора Трегубовича у меня небольшая роль. Я согласился в нем сниматься, потому что «Даурия» — книга, которую я знал и любил с детства. К тому же вся натура снималась в моей родной Чите. Полгорода прибегало смотреть.

Я играл благородного революционера, а Ефим Ко-пелян — казачьего атамана. Меня арестовывали, и он должен меня допрашивать. Мизансцена такова — я сижу у окошка, он должен меня ударить, а я — головой разбить окно. Мы отрепетировали — все получилось нормально. Вдруг он о чем-то стал горячо говорить режиссеру, внезапно повернулся и со словами: «Не буду я это играть!» — вышел. Сделали перерыв. Потом мы эту сцену все-таки сняли. Вечером за ужином я его спросил, чего это он с режиссером повздорил. Оказывается, режиссер подозвал его и сказал: «Врежь ему по-настоящему!» Поэтому-то он и возмутился, сказал: «Мы — профессионалы, и все сделаем, как нужно».

В этом же фильме моим партнером оказался и Василий Шукшин. У меня с ним была всего одна сцена, но довольно большая. Больше мне с ним, к сожалению, сниматься не довелось, но за те дни, что мы провели вместе, я понял, какой он прекрасный и внимательный партнер. Когда мы репетировали и снимали, он меня все время спрашивал: «Тебе так удобно? Я тебе не мешаю?» Он постоянно думал не о себе, а о партнере. Такое встретишь нечасто.

Как жаль, что он ушел так рано. Он мог бы еще столько сделать! Его безвременно оборванная па предельно напряженной ноте жизнь вдруг осветила все особым светом. Я смотрю его в любом фильме, и везде он потрясает. Я не знаю, чем это объяснить. Может быть, тем, что в каждом его движении присутствует открытая связь образа с собственной судьбой. Мне кажется, что именно благодаря этой прямой связи общие для всех профессиональные навыки актера приобретают одухотворенный, а главное, конкретный смысл. Его «Калина красная» — обнаженная человеческая страсть. Сколько раз видел этот фильм, кажется, знаю каждое движение героев, каждое слово, каждую усмешку, но каждый раз испытываю потрясение, забывая, что все это выдумано, и ощущая только биение живого человеческого сердца. Недавно смотрел по телевидению «Два Федора» и плакал. Фильм-то вроде бы простой. Непонятно, чем Шукшин берет, вроде бы ничего особенного он не делает, по с каждым кадром «забирает» меня все больше и больше, ведет за собой. Наверное, это и называется талантом.

В «Блокаде» мне довелось работать вместе с Евгением Лебедевым — еще одной звездой БДТ. Он никогда не кичился своей актерской славой, хотя был уже очень известен. Вел себя безукоризненно.

Однажды на съемках этой картины на нас решили испытать новую световую аппаратуру, не сочтя нужным хотя бы предупредить об этом. Мы снимали сцену на Кировском заводе, а на следующее утро я проснулся в гостинице «Октябрьской», где жил, от чувства жжения в глазах. Ощущение такое, будто мне в глаза бросили песок. Я вышел в коридор буквально на ощупь и попросил вызвать директора. Приехал директор, меня отвезли в больницу. Евгений Лебедев был уже там. Оказалось, что мы сожгли глаза. Никто за это так и не ответил.

Не так давно мне посчастливилось сниматься в фильме «Анна Карамазофф» с Жанной Моро, искусством которой я восхищаюсь очень давно. Снимал картину Рустам Хамдамов. Когда он дал мне сценарий, я его прочитал и ничего не понял. Но сам Хамдамов мне очень понравился, и, хотя в тог период у меня было много

работы, я ему ответил: «Я ничего не понял, но сниматься буду».

Я играл человека, который принес Анне Карамазофф, а ее-то играла Жанна Моро, много горя. Она решает отомстить и в конце концов убивает его в постели. У меня много сцен именно с Жанной Моро. Конечно, она была уже немолодой, но в ней сохранилось огромное женское притяжение. В работе она невероятно спокойна. Очень доверяла режиссеру и выполняла все его требования беспрекословно. У этого фильма какая-то детективная история. Я его так и не видел, но сниматься с такой мощной актрисой было огромной радостью.

Снимались мы в Москве, в гостинице «Советская». В перерывах между съемками много разговаривали. Она — театральная актриса, а потому ее серьезно интересовало наше искусство, особенно наши театры, все, что у нас идет на сцене. О театре мы могли говорить часами.

Марк Семенович Донской — еще один профессионал высокого класса, у которого я снимался. Как многие актеры моего поколения, я думал, что, будучи представителем классической школы, Донской более заботится о монтаже и всяких чисто кинематографических приемах, нежели полагается на актеров. К счастью, все оказалось иначе.

Из-за его экспансивности и крикливости его все боялись. Но он легко и быстро отходил и проявлял трогательное терпение к актерам. Он очень любил, просто обожал артистов, которые у него снимались. Это редкое качество для режиссера. Перед съемкой подходил к каждому, гладил, поправлял прическу — «шаманил». И при этом все время повторял: «Какие у меня прекрасные артисты, какие красивые, талантливые». Так он говорил о каждом. Он настолько делал тебя гением, что плохо сыграть казалось уже просто невозможно. Нельзя было быть «неталантливым». Теперь я понимаю, что, видимо, это такой режиссерский прием, но прием очень действенный.

Марк Семенович, ко всему прочему, был добрым и отзывчивым человеком. Припоминаю такой случай. Я снимался у него в фильме «Верность матери» и в это время получил свою первую долгожданную квартиру. Надо было перевезти туда жену и маленькую дочку. Мебелью мы не были обременены — кроме большого матраса на ножках, которые я прибил сам, еще детская кроватка и коляска. Заказал грузовую машину на свой выходной день. Вдруг узнаю, что именно на этот день назначили съемку. Я объяснил ситуацию второму режиссеру, тот сразу запаниковал, сказал, что ничего сделать нельзя. Тогда я набрался смелости и решил поговорить с самим Марком Семеновичем. Он, к моему удивлению, сразу же согласился, сказал: «Конечно езжай. Я

найду, что снимать». Второй режиссер не мог в это поверить. Ему это показалось невероятным.

На съемках этого фильма произошел забавный эпизод. Я играл брата Владимира Ильича — Дмитрия. Там есть сцена приезда Ленина в Симбирск. Он входит в комнату, и вся семья бросается к нему. В сценарии была реплика «сенбернар подбегает и стаскивает с него пальто». Когда подошло время снимать эту сцену, выяснилось, что с собакой вбегать должен именно я. Привели огромнейшего сенбернара, причем хозяйка оставила его и уехала. Собак я люблю. До съемки я решил познакомиться с псом поближе, и мы отправились вдвоем в буфет. Буфет на студии на первом этаже, а пол в коридоре гладкий. Я держал его за ошейник. Он, почуяв носом запах еды, пошел прямо на него, а я «поехал» следом. Удержаться было невозможно. Так мы «вкатились» в буфет. Там солидная очередь. Сенбернар подходит и сразу кладет голову на прилавок. Все расступились. Я взял ему две котлеты, он их проглотил за секунду. Пришлось потратить на его завтрак все оставшиеся у меня деньги. Наступает момент съемки. Марк Семенович, как всегда, страстно объясняет сцену — вся семья в сборе, входит Володя, ты с собакой идешь ему навстречу, собака подходит к Володе и помогает ему снять пальто. «Юра, ты все понял?» — «Я-то понял, — говорю. — Но не уверен, что все это понял сенбернар». Донской подходит к собаке, начинает ее целовать, что-то объяснять. Собака его облизала. «Он такой умный, он все сделает лучше тебя, — говорит Марк Семенович и после этого отдает команду: — Мотор!» Я стал гладить собаку и внушать, что надо сделать то-то и то-то. Произнес целый монолог. Начали снимать. Я распахиваю дверь, сенбернар впереди меня с лаем, как и положено по сценарию, бросается в гущу людей, подбегает к Нахапетову, который играл Ленина, и начинает снимать с него пальто. Как он все понял, объяснить не берусь. Наверное, тоже был профессионалом.

Подобный случай у меня был, когда я снимался с Ножкиным в «Хождении по мукам». Сцена атаки. В сценарии написано, что Рощин и Телегин с шашками наголо мчатся впереди эскадрона. Они видят группу дезертиров, сворачивают к ним, а остальные мчатся вперед. Я уже говорил, что Ордынский любил снимать все очень подробно, точно в соответствии с текстом. Мы снимали под Москвой, в Ала-бино. В эскадроне лошадей пятьдесят, не меньше. До этого мы с Ножкиным ездили на лошадях, приручали их. Я выбрал самую смирную, чтобы она все тихонечко делала. Когда подошло время съемки, я стал убеждать Ордынского, что спять эту сцепу так, как он задумал, невозможно. Лошади никогда не повернут. Надо снимать монтажно. Он ни за что не соглашается.

Репетируем вдвоем — все нормально. Плюс ко всему погода была пасмурная, и включили большие «диги». Лошади вначале шарахались от света, но, когда мы скакали вдвоем, они поворачивали, как и задумано. Но в сцене-то за нами неслась лавина лошадей… Полдня мы репетировали вдвоем. Наконец начали снимать. Когда я увидел позади себя эту массу, у меня сердце захолонуло. Думаю, надо прощаться с жизнью — затопчут. Доскакали до того места, что нужно, повернули, а все остальные помчались дальше. До сих пор не могу понять, как это получилось без дрессировщиков, без тренера. Это необъяснимо. На экране это действительно впечатляло.

НЕВЫПОЛНЕННЫХ ЗАМЫСЛОВ НАБРОСКИ

Я точно не подсчитывал, но думаю, что снялся более чем в пятидесяти фильмах. Причем многие из них многосерийные. Были роли главные и эпизодические, удачные и не очень, как и у каждого актера. Правда, явных провалов не случалось.

Уже четыре года я не снимаюсь. Последний фильм, который я снял и в котором сыграл великого князя Святослава, — это «Вначале было Слово». Я хотел снять картину о том, как сохранилось и дошло до нас «Слово о полку Игореве». Мы снимали в Костроме, в Ипатьевском монастыре. Снимались в фильме только артисты Малого театра. Костюмы брали из наших исторических спектаклей — у нас никогда бы не хватило на них денег. Снимали очень быстро — всего за каких-нибудь двадцать дней. Я не видел света белого. То время вспоминаю с ужасом. Мне приходилось решать такие сложные экономические вопросы, что я до сих пор не могу прийти в себя. По натуре я не бизнесмен. Мне это неинтересно. Скажу честно, после этого фильма у меня пропало желание работать в кино. Более того, у меня, по-моему, появилась к нему аллергия.

Я ни в коей мере не сравниваю себя с Чеховым, но, наверное, у меня произошло нечто схожее с ним. Антон Павлович не любил пьесу «Леший», потому что с ней был связан неприятный для него момент. Вот и у меня такое же ощущение от этого фильма. Мне даже неприятно о нем говорить.

Я решил, что не буду больше этим заниматься.

Конечно, время от времени мне и сейчас предлагают сценарии. Иногда не нравятся роли, потому что они написаны по шаблону. Иногда не оговорены сроки, а я не могу так работать — я связан с театром. Притом, что налоговая система построена так, что, снимаясь в фильме, я получу каких-нибудь двадцать пять процентов от положенной мне суммы, поэтому иногда нет смысла сниматься — лучше отдохнуть. Конечно, я и мои коллеги привыкли работать так — если нравится, можем работать и без денег. Я знаю многих актеров, которые сейчас репетируют бесплатно и играют спектакли бесплатно, потому что им нравится роль, потому что им нравится режиссер.

В последнее время я стал ощущать какое-то снисходительное отношение к нашей профессии. То общество, в которое мы попали, очень жесткое. В нем можно существовать только сильному человеку, а сильный человек — это борьба, противостояние, умение добиться чего-то. Сейчас чаще ощущаешь, пусть и невысказанный, вопрос: что я с этого буду

иметь? Любой человек, у которого есть деньги, может снимать картину, петь, чуть ли не засовывая микрофон в рот, и стать звездой. А профессии деятелей искусства, медиков, учителей нивелируются. Мне стыдно видеть, как хорошие актеры, например Ульянова, которая снималась в достойных фильмах, играла в театре, без конца мелькает в рекламе порошка «Комет». Это, по-моему, деградация. Хотя я понимаю, что если она не снимается и не играет в театре, то ей ничего не остается делать. Актеры вынуждены идти на это.

Наша профессия требует к себе отношения бережного, как к ребенку. Я знаю и провинциальный театр, я сам из провинции, и прекрасно помню наших актеров. Это были уважаемые в городе люди, к слову которых прислушивались. Это, увы, куда-то уходит. Этого допускать нельзя.

Сегодня появилась новая волна режиссеров, научившихся очень лихо снимать кино, но снимать поделки в типично американской манере. Я не хочу ничего плохого сказать об американском кино, там есть прекрасные режиссеры, операторы и актеры, но они-то никому не подражают, потому и завоевали весь мир. Наши же боевики похожи на американские. Зачем же нам терять свое лицо? Я уважаю французский, итальянский, немецкий кинематограф. У них есть свой стиль. Там если и бьют морду, то по-французски, а не по-американски, у нас же бьют по-американски. Зачем же так? Любое подражание, даже талантливое, все равно подражание. Не стоит забывать о своих корнях. Не надо терять достоинства.

Я сейчас все время отдаю театру, училищу и общественной работе. Я — президент фонда «Покровский собор». Мы занимаемся тем, что пытаемся достать деньги для того, чтобы собор Василия Блаженного был сохранен. Правда, иногда, как ни странно, приходится доказывать необходимость этого. Кроме того, я — президент Ассоциации русских театров, центр которой в Йошкар-Оле. Проблема театров в провинции для меня очень важна.

То, что в нашей стране миллионы людей живут за чертой бедности, знают все. А сколько среди них артистов периферийных театров? Слова о том, что истинному актеру нужен лишь коврик, па котором он продемонстрирует свое искусство, могут говорить лишь люди равнодушные. Это с их ведома актеры годами живут, не имея собственной квартиры, в театральном буфете не бывает горячего обеда, в грим-уборных холодно или душно, на сцене сквозняки, а в автобусах тряска, бензиновый угар и тот же холод. Мне хочется хоть что-то сделать, чтобы актеры, живущие за пределами Садового кольца, имели возможность спокойно

творить и не заглядывать со страхом в пугающее «завтра».

Сейчас все мои мысли заняты новой постановкой — «Коварство и любовь» Шиллера. Сейчас спектакль уже идет на нашей сцене. Почему я остановился именно на этой пьесе?

В трагедии Шиллера есть та романтическая приподнятость, свойственная именно нашему театру. В этой пьесе «сто пудов любви» — там есть любовь родительская, есть первая любовь юноши и девушки, любовь, которая приводит к трагедии, и т. д. У Шиллера любят не только Луиза и Фердинанд, но и все остальные герои. И все борются за свою любовь. А что может быть более вечного на земле, чем любовь? Она на все времена.

Первый раз я увидел «Коварство и любовь» в Чите. К нам приезжали какие-то гастролеры, они играли в городском саду в Летнем театре. Мне запомнился Фердинанд. До сих пор помню его лицо. Потом я видел много других спектаклей по этой пьесе.

Каждый из них был, естественно, иным. Классическое произведение постоянно обновляет свои связи с людьми, обретая новое, характерное для данной эпохи звучание. Да и в жизни одного человека оно с годами читается заново.

В нашем театре эту пьесу Шиллера ставили более пятидесяти лет назад. При мне ставили лишь «Разбойников» Шиллера, и то достаточно давно. Я выбрал «Коварство и любовь» еще и потому, что она «легла» на труппу. Впихивать артиста в определенный костяк мне кажется неверным. В спектакле заняты Вячеслав Барышев, Василий Бочкарев, Валерий Баринов, Евгений Самойлов, Александр Клюквин. Василий Зотов и Татьяна Скиба играют Фердинанада и Луизу. В паре с ними репетируют мои студенты. Я как артист в этом спектакле не занят, хотя понимаю, что там есть «моя» роль — Миллер. Но если в кино я могу быть одновременно и режиссером и актером, потому что имею возможность увидеть свою работу как бы со стороны и исправить ее, то в театре я такой возможности лишен, поэтому, когда я выступаю как режиссер, то никогда не играю в этом спектакле. Я должен вести за собой спектакль, объединить всех.

Нужно соединить несоединимое. Важно все: темпоритм спектакля, его оформление, игра артистов. Играть самому в своем же спектакле трудно. Это как в симфоническом оркестре. Дирижер никогда не играет во время концерта на музыкальных инструментах, хотя владеет ими.

Я создаю классический вариант, без всяких кукишей в кармане. Сегодняшний зритель тянется к традиционному искусству, может быть, потому, что другое впихивается насильно. Я знаю, что, когда ребенка перекармливают, у него начинается отрыжка. Я думаю, что у наших зрителей она уже началась. У нас

же на сцене только классика и исторические пьесы. И, что меня радует, зрителей много. Причем молодых.

Актер живет ролями — это старая и вечная истина. Сколько их у меня было в театре и кино… А сколько прошло мимо, не состоялось. Я, например, знаю, убежден, что мог бы сыграть Освальда в «Привидениях». Эта роль идеально подходила мне, но судьба распорядилась иначе. Жаль, что я мало сыграл комедийных и характерных ролей. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, «Летучая мышь» — одна из моих лучших работ в кино.

Каждый поставленный фильм и спектакль — это тоже прожитые тобой жизни. Увы, искусство театра зыбко и сиюминутно. Остаются книги писателя, даже если их не напечатали при жизни автора, остаются картины художника, остаются фильмы, диски. Спектакль исчезает. Он живет какое-то время, пусть даже относительно долгие *годы.* А потом… И не бывает двух одинаковых спектаклей. Сыгранный сегодня — не повторится. Завтрашний будет чем-то иным. Зал другой, настроение другое, да мало ли обстоятельств, влияющих на спектакль. Мы творим здесь, сегодня и сейчас. Моего Хлестакова и Кирюшу Ки-сельникова, Пэпино и Сирано уже никогда не увидит зритель. Зато мои работы на телевидении — в «Обыкновенном чуде» и «Летучей мыши» — остались. Мне радостно, что они под Новый год обязательно появляются на экране.

Сейчас в моем репертуаре царь Федор Иоаннович, дядя Ваня и Тригорин. У меня уже несколько лет нет новых ролей. Но я считаю, что, как художественный руководитель, не имею права каждый сезон давать себе роль, хотя режиссеры предлагают мне довольно интересную работу в своих спектаклях. Но если каждый сезон я буду выходить в новой роли, меня не поймут коллеги. Им ведь тоже хочется реализоваться. Я считаю, что могу позволить себе это раз в два сезона, не чаще.

Есть роль, которая соответствует моему возрасту, которую мне бы очень хотелось сыграть, — король Лир. Я несколько лет возвращаюсь к этой пьесе. Перечитываю ее примерно раз в три месяца. Иногда останавливаюсь и откладываю. Я понял ее пока наполовину.

Чтобы ее понять, надо было, чтобы выросла моя дочь, появилась внучка, чтобы кто-то из моих учеников меня предал. Надо было через эго пройти, потому что мне нужны эмоциональные вещи. Без эмоций, без видения, без сердца, без отношения к партнеру, без темперамента, без определенных физических данных, без обаяния актер не может сыграть хорошо

роль.

Нельзя сыграть Отелло, не имея темперамента. Если у тебя нет внутренней заразительности, если у тебя слабый голос, Отелло тебе не сыграть. Как бы тебя ни убеждали, что это новое решение. Одно умение пластично двигаться, согласно мизансцене и отчетливо, по всем правилам дикции произносить слова никого не сделает актером, равно как и никогда не спасет даже великолепными словами выписанный персонаж. Герой не исторгнет слез, не пробудит сострадания и гнева, не вызовет улыбки публики, не встретит ответных чувств, не обретет любви, пока всем этим его не одарит сам исполнитель, способный своей страстью, порывами души, живыми ощущениями наполнять каждое слово, каждое движение, каждую минуту пребывания в роли.

Меня интересует, почему человек отдал власть, что с ним случилось. Я смотрел многие спектакли «Короля Лира». Пока меня не убедил ни один. Фильм Григория Козинцева для меня — наиболее приемлем. Юри Ярвет прекрасный актер, но я хочу разобраться сам. Главное для меня понять, почему он так поступил со своими дочерьми, почему решил разделить королевство. Иногда его играют сумасшедшим с самого начала. Безумными представляются и его дочери Гонерилья и Регана.

Я нс видел пи одного спектакля, где первую сцепу исполнитель играл бы, улыбаясь каждой дочери. Лир любит каждую. Самой младшей он улыбается больше всех. Можно улыбаться глазами, а можно — сердцем. После того как он получает от нее ответ, мне кажется, должна быть самая большая пауза, которую можно выдержать на сцепе. Это можно понять с годами.

Теперь я подхожу к концу пьесы. Причину трагедии Лира я уже понял. Может быть, стоит потихонечку начать, но я никогда не спешу.

Я говорил о несыгранных ролях и о трудностях нашей профессии. Ыо убежден, интереснее и лучше ее все равно ничего нет. А потому могу считать себя счастливым человеком. В детстве заболев театром, я только мечтал увидеть вблизи своих кумиров, властителей дум. Моя мечта осуществилась. И если прав был Шекспир и весь мир — театр, то я могу пожелать, чтобы повезло всем честным исполнителям больших и малых ролей. Пусть ни одна прожитая сцена не вызовет горького эха в памяти.

Иногда я слышу мнение, что театр умирает, но я знаю, что театр не умрет, пока бьются сердца, существует любовь и есть наивные люди, которые покупают билеты и продолжают ходить в театр.

И это все о нем

ТАЛАНТЛИВЕЕ ВСЕХ

Рассказывает Виктор Борцов

В пыли студийных коридоров
В те дни болталась молодежь.
Отрывки сплетен, всплески споров,
Мельканье личик, лиц и рож.
Из стихотворения Романа Филиппова

Когда я держал экзамен в Щепкинское училище, один из студентов, помогавших приемной комиссии, проболтался — оказывается, на втором туре они нам ставили отметки. Он запомнил фамилии, а так как я был среди пяти отличников, то поинтересовался, кто же еще входит в эту группу. Мне стало интересно послушать, как они читают. Этот студент назвал мне фамилии. Я видел, как вошел хрупкий молодой человек в двубортном в полоску пиджаке, который, кажется, был ему велик размера на два. У него были гладко зачесанные волосы с пробором сбоку, а на пол-лба спадал какой-то гитлеровский чуб. Читал он стихи Маяковского «О советском паспорте». Читал так громко, что не надо было напрягать слух, чтобы услышать их за дверью. Честно говоря, никогда я не слышал более шумного чтения Так я и увидел впервые Юрия Соломина.

Нас приняли, и мы оказались в одной группе. Помню, когда заканчивалась лекция, он первым выбегал из аудитории и с криком подпрыгивал почти в шпагате таким он был подвижным. Играл он много, и самых разных людей. В основном каких-то Ти шек, Гришек, Мишек. Но мог сыграть совершенно неожиданного деда Леху. Казалось, его интересовало все.

Года через два мы решили сфотографироваться Выбрали фотостудию в проезде Художественного театра, там делали очень красивые фотографии, похожие на открытки. Когда мы получили фотографии, я посмотрел на фото Юры в профиль и только тут заметил, что из провинциального мальчика с гитлеровским чубом он превратился в привлекательного молодого человека, чем-то очень похожего на Жерара Филипа. В нем явно чувствовалась интеллигентность

Шло время. На втором курсе у нас появилась новая студентка с огромнейшей косой. Почему-то эта коса очень раздражала Веру Николаевну Пашенную Несколько раз она даже заставляла ее распускать, чтобы убедиться, что коса действительно настоящая

Новую студентку звали Олей, и пришла она к нам из Школы-студии МХАТа. Там считали, что она «слишком Ермолова». У нас же она как актриса заняла первое место среди девушек и играла очень много. Каждый раз, давая Оле новую роль, Вера Николаевна говорила: «Ну, уж тут-то придется косу остричь». Оля же очень дорожила косой и не сдавалась. Когда ей пришлось в каком-то водевиле играть старуху, для нее сшили специальный чепец, куда прятали косу. Среди мужского населения нашего курса в нее были влюблены многие, но Юра победил всех.

В общежитии мы с Юрой и еще пятеро наших однокурсников жили в одной комнате Правда, Юру мы видели редко. Видимо, Оле, а она тоже жила в м пнем общежитии, он уделял больше времени, чем нам Только ночью, когда он возвращался, мы обменивались мнением об увиденных спектаклях, обсуждали все наболевшие вопросы.

Один из учителей Ю Соломина Акира Куросава

Ужин в Киото с Куросавой

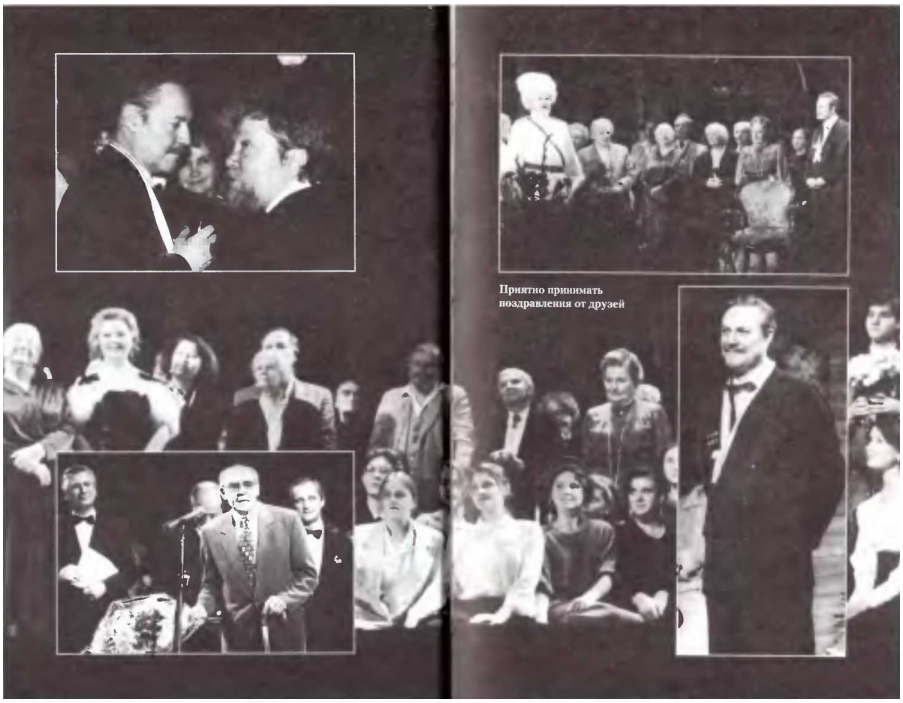
1993 г. Токио. Вручение ордена Академии искусств Японии за вклад в мировую культуру после спектакля «…И Аз воздам»

1994 г. Токио. Мастер-класс

1994 г. Япония, г. Кобе

1996 г. Швейцария. На могиле Чарли Чаплина

1995 г. Ю. Соломину 60 лет.
Юбилейный вечер в теа



1994 г. Королева Англии в Малом театре

Перед премьерой спектакля «Пир победителей». А. Солженицын, В. Коршунов, Ю. Соломин

Мой врач-спаситель Светлана Васильевна

1998 г. Диплом академика Российской академии словесности Ю. Соломину вручает В. Розов

1993 г. С внучкой Александрой

1993 г Самый лучший и любимый слушатель

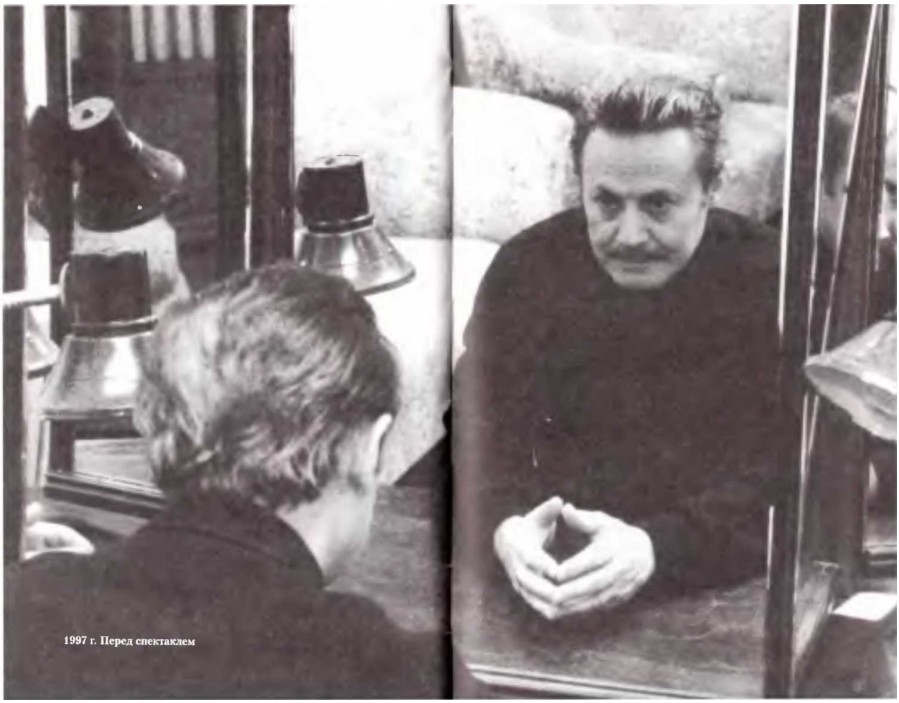
1997 г. Вся семья в сборе

1995 г. На юбилее. Ю. Соломин с женой

1997 г. Грустно встречать Новый год без внучки

1995 г. На прогулке с Александрой

1997 г. Еще один член семьи — Маклай



1997 г. Перед спектаклем

В выпускном спектакле «Чайка» Юра играл Треплева, а Оля — Аркадину. Сколько уж лет, десятилетий прошло с тех нор. Конечно, многое из того спектакля забылось, но все их сцены я помню до сих мор, настолько эго было ярко. А крик Треплева Юры: «Да я талантливее вас всех!» оказался пророческим.

Олю пригласили в ТЮЗ еще студенткой. Она играла Луизу в «Коварстве и любви» Мы все ходили смотреть на нее. Играла она замечательно.

Уже после окончания училища мы с Юрой вновь оказались вместе. Нам дали комнату в коммунальной квартире в доме рядом с Музеем Станиславского Помню как мы появились в совершенно пустой комнате. Постелили на пол газеты и устроили банкет. За стенкой жил наш бывший педагог, обожаемый нами Михаил Николаевич Гладков. А в нашей комнате, кроме меня, жил Коняев и Юра с Олей они уже поженились Супруги устроились за ширмой Мало этого, ко мне частенько приходил мой друг Роман Филиппов и оставался ночевать, располагаясь на полу рядом с ширмой. Именно в то время я стал замечать, что Оля все время что-то пишет Когда они с Юрой получили наконец отдельную комнату, то нам в наследство остались написанные Олей рукописи сказки, пьесы.

После окончания училища нас троих — меня, Юру и Романа Филиппова….. сразу же взяли в Малый театр. Мы с Юрой, еще студентами, ходили на репетиции спектакля «Когда горит сердце» по повести Виктора Кина «По ту сторону» в постановке Андрея Гончарова. Этот спектакль специально готовили к Международному фестивалю молодежи, и играть в нем должна была тоже молодежь. Центральные роли исполняли Виктор Коршунов и Никита Подгорный, но параллельно они снимались в кино, и мы с Юрой их дублировали. Застольный период оказался необычайно интересным. Было ощущение, что ты сам находишься в санях, слышишь скрип снега. Мы даже немного репетировали вместе с другими актерами.

Потом вместе с курсом мы поехали на целину. Подготовили спектакль «Чужой ребенок» Шкварки-на и водевили. Мы объездили, кажется, всю целину. Выступали каждый день, а кроме того, мы с Юрой еще старались репетировать свои роли из спектакля. Сидели то на берегу озера, то па огромнейших камнях невероятной красоты и повторяли текст.

Премьера состоялась в один из последних дней фестиваля. Вначале мы играли эпизодические роли солдат, но довольно скоро нас ввели на главные роли — Матвеева и Безайса. Потом

мы вместе играли в розовских пьесах. В спектакле «Перед ужином» Юра читал огромный монолог — объяснение в любви. Читал замечательно.

Огромный успех был у Юры в спектакле «Украли консула». Там он играл одну из главных ролей. Играл весело, задорно, двигался замечательно. Был очень красив, темпераментен. Спектакль принимали на ура. Иногда на гастролях его приходилось играть по пять раз в день.

Следующим этапом для Юры стала роль Хлестакова. О такой роли мечтает любой артист. Он играл очень по-своему, смешно, необычно. Такого Хлестакова еще не видел никто.

Когда же он вместе с Весником заново поставил «Ревизора», то Хлестакова играл уже Виталий Соломин, а Юра как-то ввелся вместо заболевшего артиста на роль Хлопова. Я смотрел спектакль из зала — это было потрясающе. Он придумал массу смешных вещей. Я помню сцену, когда он буквально падал от страха, помню, как съедал «сигару», сооруженную из сосиски, — это тоже его придумка. Хохот в зале не умолкал.

Сколько ролей он сыграл — и не перечесть. Это целая галерея людей разных эпох, различных характеров, но они всегда интересны по замыслу и виртуозны по воплощению. Мне довелось играть с ним не к одном спектакле, и во всех он был идеальным партнером — всегда в ударе, в полной творческой сосредоточенности, будь это на премьере или на двухсотом представлении.

Первой ролью в кино стал для него герой фильма «Бессонная ночь». Там играл звездный состав, нс Юра тем не менее не потерялся.

Звездным часом для него стал, конечно, фильм «Адьютант его превосходительства». Еще до того, как он вышел на экраны, я услышал от одной женщины, что там занят очень красивый артист из нашего театра. Я даже не сразу сообразил, кого она имеет в виду, хотя и знал, что Юра там снимается. Когда же картину показали по телевидению, это стало потрясением для всех. Пока фильм показывали, улицы вымирали. Казалось бы, кого может удивить фильм о советском разведчике, засланном во вражеский тыл. Но такого разведчика мы еще не видели. Кольцов Соломина умен, образован, обаятелен. Ему веришь безоговорочно. Не знаю, как эго Юре удалось, но он нигде ни разу не взял фальшивой поты. Его игра наполнена тем, что называется «обыкновенным чудом». Успех был ошеломляющим. Уборную Юры завалили письмами. Помню, театр отправился на гастроли в Одессу. Приехали мы ночью. Шел проливной дождь, но на перроне была толпа народу, и притом, что у нас в труппе звезд

достаточно, все мимо них с букетами ринулись к Соломину.

Лучшие его театральные и кинематографические работы покоряют некоей тайной, которая не поддается разъедающему анализу.

Я хотел бы пожелать Юре, чтобы «обыкновенное чудо» продолжалось, чтобы он и дальше никогда не брал фальшивой ноты и никогда не изменял походки.

ОН ВЫДЕЛЯЛСЯ ИЗ ГРУППЫ

Рассказывает Виктор Коршунов

С Юрием Соломиным мы знакомы очень давно. Когда он был еще студентом, я начал преподавать в училище. Я наблюдал за студентами, и Юра уже тогда обращал на себя внимание. Он как-то выделялся из группы своей индивидуальностью — был каким-то очень светлым, интеллигентным. Чем-то очень напоминал Жерара Филипа. Но при всей хрупкости, скромности и такте в нем уже тогда ощущался твердый характер.

В выпускном спектакле «Чайка» он играл Треплева. Вера Николаевна Пашенная, по-моему, очень точно выбрала для него именно эту роль. Я помню тот спектакль и того молодого, безумно талантливого, одержимого Треплева — Соломина.

Когда его приняли в театр, А?щрей Александрович Гончаров к Международному фестивалю молодежи выпускал спектакль «Когда горит сердце» Виктора Кина. Я играл там Матвеева, а Никита Подгорный — Безайса. Во втором же составе Матвеева играл Виктор Борцов, а Безайса — Соломин. Так сложилось, что как-то вместо Подгорного со мной в паре стал играть Юра. Так мы познакомились в работе. Оказалось, что он актер очень трепетный, искренний и жадный к работе. Матвеев по пьесе человек суровый, замкнутый, а Безайс — открытый, с юмором. Вместе с тем они связаны кровно. На них двоих держит-ся весь спектакль, поэтому от взаимопонимания партнеров зависит многое. Если бы у нас не возниклс взаимопонимания, спектакль бы не получился. Нужно учитывать, что Никита Подгорный был уже известным актером, причем актером очень ярким, и играть его роль человеку молодому, едва переступившему студенческий порог, сложно и ответственно. Нс он с этим справился.

Через какое-то время Соломин сыграл в «Ревизоре» Хлестакова. Назначение Юры на эту роль былс очень смелым, даже я бы сказал, дерзким поступком Игоря Владимировича Ильинского, но очень точным. Юра прекрасно играл, неожиданно и смешно. При его положительном обаянии он вызывал симпатии. В нем переплеталось все — получался необыкновенно интересный коктейль. Я помню его первый выход. Он стоял в дверях — хрупкий, красивый и очень трогательный. В нем было что-то мальчишеское, даже детское. Его сразу становилось жалко, и это придавало образу необычный оттенок.

Потом у него наступил сложный период. Новых ролей не давали. Чем это объяснить? Я думаю, никакого злого умысла в этом не было — к Юре в театре всегда относились хорошо. Но

надо учитывать, что в то время, когда он пришел в труппу, Малый театр являлся уникальным по количеству блистательных актеров. Совсем незадолго до того ушел из жизни Александр Остужев. Еще работали Александра Александровна Яблочкина, Варвара Николаевна Рыжова, Евдокия Дмитриевна Турчанинова, Дарья Васильевна Зеркалова и другие знаменитые «старики» и «старухи». Вера Пашенная, Елена Гоголева, Наталья Белевцева, Игорь Ильинский, Михаил Жаров, Михаил Царев — следующее поколение. А дальше — Евгений Велихов, Виктор Хохряков, Иван Любезное, Виталий Доронин, Борис Бабочкин… Молодежь — Констанция Роек, Ольга Хорькова, Ирина Ликсо,

Татьяна Панкова, Елизавета Солодова, Борне Телегин. Уже после них пришли Никита Подгорный, Екатерина Еланская, Лилия Юдина и я. А потом появились Юра Соломин и его однокурсники.

Я помню, как Александра Александровна Яблочкина никак не могла вспомнить фамилию одной «молодой» актрисы. Ей перечисляли разные имена, все это оказывалось не то. Потом выяснилось, что она имела в виду Елену Гоголеву, а Гоголевой было уже за пятьдесят. Вот такой был разброс поколений. Когда шли *«старики»,* мы стояли по стенкам. К молодежи было удивительное отношение — строгое и вместе с тем очень внимательное. Но молодежи приходилось нелегко. После того как я сыграл главную роль в «Иване Рыбакове», спектакле, ставшем в свое время шлягером, я тоже несколько лет не получал новых работ. Это казалось естественным среди таких гигантов, хотя нам, молодым, конечно, было трудно — хотелось играть и играть, а приходилось ждать и ждать, учиться, что мы и делали. Мы стояли за кулисами и наблюдали за мастерами — это была великая школа.

Я рано начал преподавать в Щепкинском училище — меня пригласил Леонид Андреевич Волков, и когда стал художественным руководителем курса, то предложил Юре стать преподавателем. Я видел, как он работал, и подумал, что он сможет стать воспитателем *молодых актеров, хотя* сам *еще очень* молод. Тогда преподавали «киты» — Вера Николаевна Пашенная, Вениамин Иванович Цыганков, Мария Осиповна Кнебель. Они строго спрашивали е нас, по это было правильно и полезно. Юра работал е большим интересом, и у него хорошо получалось. Потом он стал пробоваться на Кольцова в «Адьютанте его превосходительства». Роль эта его очень увлекла, по утверждение шло с таким трудом, что в конце концов он в какой-то момент от этой возни устал и уже стал говорить: «А надо ли мне это?» Но все-таки его утвердили, и он начал сниматься. Какое-то время ему

удавалось совмещать это и с работой в театре, и с преподаванием, а потом ему пришлось уезжать в экспедицию и он решил отказаться от училища. Я об этом очень сожалел, потому что у Юры явно выявился педагогический талант. Когда же съемки завершились, мы предложили Юре вернуться в училище. Он стал руководителем Киргизской студии и с тех пор училище не покидал.

Студенты его любят. Спустя какое-то время и его супруга тоже пришла в училище. У них получился слаженный хороший тандем. Она очень ему помогает.

Мне кажется, его человеческая индивидуальность — какая-то российско-дворянская интеллигентность, подтянутость — полнее всего проявилась в «Адьютанте его превосходительства». Его герой вызывал симпатию сразу. Я понимаю, почему Ташков так бился за него. Это было точное попадание в образ.

Много лет мы играем с Юрой в «Царе Федоре Иоанновиче». Я играл в спектакле с самого начала. Начинал играть с Иннокентием Михайловичем Смоктуновским. Потом, когда совершенно неожиданно мы увидели, что он стал работать во МХАТе, наш театр оказался в очень непростой ситуации. Помню, что мы пришли на сбор труппы, и меня вызвал к себе Михаил Иванович. Он закурил, а курил он очень редко, и я понял, что он сильно взволнован. Я спросил, что случилось, и Царев рассказал, что Смоктуновский перешел во МХАТ. Надо решать судьбу спектакля. Тогда я предложил ввести нового исполнителя — Юрия Соломина. Это случилось как раз вскоре после его грандиозного успеха в фильме «Адьютант его превосходительства». Михаил Иванович сразу же согласился. Работать Юрию, конечно, было очень трудно. Войти в готовый спектакль, да еще после такого актера, как Смоктуновский, само по себе трудно, к тому же сроки поджимали, но Юра человек очень мобилизованный. Стоило ему это, конечно, огромных усилий. Но спектакль получился. Правда, он стал несколько иным. Соломин совсем не повторял Иннокентия Михайловича, он верно и точно взял «свою ноту». Его индивидуальность удивительным образом легла па образ, и спектакль стал более ансамблевым. Партнер он очень хороший, отзывчивый, играть с ним легко.

Много лет уже жизнь наша складывается так, что мы практически не расстаемся. Мы все время вместе — и в театре, и в училище. Разумеется, бывают между нами и споры, и разногласия. Это естественно. Юра человек горячий, вспыльчивый, но в то же время отходчивый. Нам всегда удастся прийти к согласию и найти компромиссное решение. Мы оба

отвечаем за Малый театр: я — как его директор, а Юрий — как художественный руководитель. Нам удается сохранить коллектив как единое целое. Не будь между нами хороших отношений, нам вряд ли удалось бы так долго работать вместе. Сейчас ведь руководить театром очень трудно. Жизнь нелегкая у всех — молодые актеры получают всего триста рублей, так хочется хоть чем-то помочь им, но не можешь. Это морально тяжело. И тяжесть эту мы несем вместе.

Я ПОЛУЧАЛ НАСЛАЖДЕНИЕ, ИГРАЯ С НИМ

Рассказывает Евгений Весник

Я хочу говорить о Юрии Соломине только добрые слова.

Я прекрасно помню его первые работы в кино. Он сразу стал мне симпатичен, как сейчас принято говорить, я сразу положил на него глаз — у него какая-то врожденная органика и врожденное обаяние. К тому же он был очень точен и тонок и у него всегда присутствовал не только первый, но и второй план.

Когда я пришел в театр, Юрий уже работал там. Первый спектакль, в котором нам довелось играть вместе, — «Украли консула». Он прекрасно играл сапожника Пэпино — простого и обаятельного парня. Собственно, он играл самого себя. Бегал и прыгал, как Труффальдино. Все его любили, он всем нравился. В этом спектакле у нас не было общих сцен, и я мог наблюдать за ним, а он за мной. Это был обоюдный интерес. До меня консула играл Николай Светловидов. Когда спектакль стали снимать для телевидения, то я отказался принимать в нем участие. Сказал: «Пусть играет Светловидов. Он первый исполнитель». Соломин меня за эго похвалил.

Меня подкупало, что, когда Юрий стал популярным, он все равно оставался скромным. Я был менее популярным, чем он, но, что такое популярность, тоже знаю и всегда этого стеснялся. Юра же скромен не напоказ, а по-настоящему.

Меня поражает, как Юрий блестяще преодолел свои, казалось бы, невыигрышные данные. При небольшом росте он перешел на амплуа героев. Я считаю это его заслугой. Также преодолевал свои специфические физические данные (невысокий, толстоватый, курносый, неуклюжий) Евгений Леонов.

Я получал наслаждение, играя с Юрием в «Ревизоре». Причем я чувствовал, что со мной ему нравилось играть больше, чем с Ильинским. Ильинский ритмически не успевал за ним, а я его опережал. Я считаю высшим даром у актера умение перевоплощаться и импровизировать. Импровизация — это высшее достижение в искусстве. Юра подхватывал любую мою импровизацию. Оп умел импровизировать, «хулиганить», и мы оба получали от этого наслаждение. Каждый спектакль мы играли по-иному. Как-то он неожиданно вырвал у меня шпагу и стал нападать на меня, как мушкетер, потом нападать на чиновников. Я хохотал, аплодировал ему, он загорался. В зале бушевал гомерический хохот. Сцену прощания мы тоже всегда играли по-разному — иногда он бросался мне на шею, целовал меня, а я плакал от счастья и еле удерживался на ногах. Иногда эту же

сцену мы играли совсем иначе.

Прошло время, и мы вместе поставили нового «Ревизора». Хлестакова в нем играл уже Виталий Соломин. Хлопова — Аркадий Смирнов. Аркадий Иванович неожиданно заболел, тогда в роли Хлопова с ходу вышел Юрий. Он вел себя предельно серьезно на сцене, и это было безумно смешно. Играл он потрясающе. Порой из-за душившего меня смеха я не мог произнести реплику.

Очень часто мы играли сцены из «Ревизора» в концертах — в Зале Чайковского, в Колонном зале, на основных концертных площадках. Играли первую встречу Городничего с Хлестаковым. Что только мы не вытворяли! Иногда Юра залезал под стол, а я начинал его везде искать, искал в кулисах, а в Зале Чайковского я искал его даже в органе, а он сидел под столом и фыркал от смеха. Не изменяя ни слова в тексте, каждый раз мы играли по-разному. Это было прекрасно.

Замечательно сыграл Юра и в «Пучине». В компании с Еленой Гоголевой, а ее талант я не хочу умалять ни в коей мере, Юра актерски оказался сильнее.

Через некоторое время он поставил свой первый фильм по Оскару Уайльду «Приключение в Брикми-ле», в котором занял и меня. Поражал его врожденный профессионализм, именно не благоприобретенный, а врожденный. Он делал все с большим тактом и очень точно. Это Божий дар, научиться этому, приобрести его невозможно.

Еще одно качество всегда вызывало у меня зависть — его огромный успех у женщин. Часто бывало так — мне нравилась какая-нибудь женщина, а она отдавала предпочтение ему, хотя я рядом с ним выглядел богатырем. Но он всегда вел себя очень тактично и всегда был предан семье.

ОН НЕ ДАСТ МНЕ ПОГИБНУТЬ

Рассказывает Ирина Муравьева

До моего прихода в Малый театр мы с Юрием Мефодьевичем знакомы не были. Конечно, я видела фильмы с его участием. Знала, что он народный любимец, а женщины в него просто поголовно влюблены, по понять причину этой любви не могла. Как-то на гастролях в свободное время я посмотрела фильм «Свет в окне», в котором он играл отца двух девочек, у которого при родах умерла жена. Я очень внимательно смотрела этот фильм, и тут мне открылось и его мастерство, и его обаяние. Я вдруг поняла, почему в него влюбляются.

В работе мы с ним никогда не сталкивались. Когда я начала сниматься у Фрида в «Тартюфе», Тартюфа должен был играть Юрий Соломин, но почему-то это не состоялось. Как-то один раз режиссер Бейлис готовил концерт, в котором и я принимала участие. Он позвонил мне и предложил приехать в Малый театр, откуда мы вместе поедем на концерт. Я приехала, вышел Соломин, видимо, настроение у пего было плохое. Мы сидели рядом, но даже не перекинулись парой слов. Он мне не понравился, я подумала тогда: «Какой злой!»

Про Малый театр, про его руководство в театральных кругах ходило много разных слухов. Рассказывали, что, когда здесь работал Смоктуновский, он однажды стоял сиротливо у лифта, а мимо про-ходили артисты. Кто-то у него спросил: «Иннокентий Михайлович, чего вы стоите тут в уголочке?» А он ответил: «Да я вас всех боюсь». Я тоже слышала много страшного про «волков» этого театра. Пришла подготовленная к худшему, но на себе ничего этого не ощутила. По-моему, здесь все спокойно. Говорят, что именно с приходом к руководству Юрия Соломина атмосфера в театре стала такой мирной. Когда же я шла к нему на переговоры, меня предупреждали: «Ты слушай его и мотай на ус. Это коварный человек. Не поддавайся!» Я пришла вся собранная. Мы долго разговаривали, а я про себя думала: «Надо же, такой обаятельный! Коварный, а как здорово скрывает свое коварство. Меня же обмануть практически невозможно, а тут надо же. Какой актер! Как прикидывается!» Потом-то я поняла, что никакой он не коварный, а действительно очень обаятельный и честный человек.

Я играю в театре давно — скоро исполнится уже тридцать лет. В Малый пришла шесть лет назад, уже опытной актрисой, но Юрия Соломина я считаю своим учителем. Он очень многому научил меня. Главное, научил меня тому, чем обладает сам, — сценической простоте, которая доступна только очень большим

артистам. Мне импонируют не выплески натуры и природных ресурсов, а осмысленная игра. Именно осмысленной игре он меня и учит.

Актеру необходимо учиться всегда, постоянно. Ты что-то все время набираешь, узнаешь про свою профессию. Проходит какое-то время, ты все это использовал, у тебя есть набор приспособлений, штампов. Говорят даже, что чем больше штампов, тем лучше артист. Но приходит какая-то пустота, нет уже ничего нового, свежего, что могло бы вдохновить. В моей жизни наступил такой момент, когда я поняла, что уже все, что могла, сыграла и больше ничего не могу. Мир стал рушиться. Я не знала, как сделать так, чтобы это прекратилось. Тогда я ушла из Театра Моссовета. Ушла с ощущением, что ухожу не конкретно из этого коллектива, а из театра вообще, и ухожу навсегда. Все, что я делаю, никому не интересно. Я поставила на себе крест. Считала, что никому не нужна. Через некоторое время мне позвонили из Малого театра и предложили работать у них. То, что мной кто-то заинтересовался, возродило меня. Я пришла, и Юрий Мефодьевич сказал, что будет вводить меня в «Вишневый сад» на роль Раневской. Чехов для меня тогда был загадочным автором. Читать его пьесы мне было интересно, но на сцене мне не нравилась ни одна из них. Я никогда не играла в его пьесах и как раз незадолго до прихода в Малый подумала: несчастные актрисы, которые должны играть Раневскую. Там такой надрыв. У женщины, играющей ее, должна быть особая конституция, актерская, близкая этой женщине. У меня такого нерва нет. Вдруг мне предлагают сразу же эту роль. Я стала отказываться. Про себя думала: «Никогда не смогу ее сыграть. Это совершенно не мое. Я это все ненавижу». Но Юрий Мефодьевич не просто предложил мне роль, а, что очень важно, стал исподволь объяснять мне, почему это мое, какие у меня есть качества, которые надо использовать. Он сказал мне замечательные слова: «Тебе эту роль сыграть нужно для своего актерского восхождения. Не рассчитывай, что вся Москва будет говорить о том, как замечательно ты ее сыграла, но для меня, для себя ты будешь знать, что ты преодолела какую-то ступеньку в своем развитии». Это очень важная вещь. Я должна сказать, что такое заинтересованное отношение к актеру, такое ведение его по профессии, желание добиться большего, чем он может, я за годы своей работы встречала нечасто. Он видит меня в перспективе. За это я жутко благодарна.

Почти так же получилось и с Аркадиной в «Чайке». Как раз незадолго до этого ее поставили в Лен-коме. Мне очень понравилась Аркадина Чуриковой. Вдруг Юрий Мефодьевич

предложил эту роль мне. Вначале я испугалась, но он опять сумел уговорить меня.

Играть в этом спектакле мне, особенно первое время, было нелегко. Юрий Мефодьевич все время следил, как я играю. У меня вначале есть сцена, когда я выскакиваю, а все герои сидят вокруг меня. Сколько лет мы уже играем этот спектакль, а я до сих пор не могу смотреть ему в глаза.

На репетициях он все время следил, правильно ли я играю. Это меня зажимало. Сейчас я уже освоилась, а вначале никак не могла обнять его — у меня несколько лет существовала дистанция. Она и сейчас, конечно, существует, но может быть, стала чуть-чуть короче. Теперь Аркадина — моя любимая роль. Юрий Мефодьевич так много нам рассказывал об этой пьесе, так окунал нас в ту жизнь, что создалась замечательная атмосфера спектакля. Мы так полюбили друг друга, что, например, в сцене встречи Треплева с Ниной Заречной мы все сидим за накрытым столом и продолжаем общаться друг с другом. Мы приносим из дому какую-то еду. Я как-то специально па один из премьерных спектаклей приготовила новое блюдо: брынзу с орехами, с зеленью — мне так хотелось угостить всех участников спектакля, что я даже мужу не дала попробовать.

Вообще после «Вишневого сада» у меня появилось к Юрию Мефодьевичу такое доверие, что я понимаю, если он мне предлагает роль, значит, я с ней справлюсь. Он меня в опасности не бросит, доведет до конца.

В «Лесе», который он ставил, я репетировала Улиту. Мне эта роль не нравилась и не давалась. Мне кажется, если бы я ее сыграла, это был бы провал.

Вдруг заболела Лилия Юдина, репетировавшая Гур-мыжскую, и Юрий Мефодьевич за четыре дня предложил мне ввестись вместо нее. Я сразу согласилась. Я ему так доверяю, что, если бы он сказал мне, что надо ввестись за два часа, тоже бы согласилась. Я прекрасно понимаю, что, если он мне что-то предлагает, значит, это для меня возможно. Он не даст мне погибнуть.

Юрий Соломин очень любит театр, особенно Малый. Ему нравится здесь все: и прошлое, и настоящее, и будущее. Он человек миролюбивый и добрый. Если у кого-то возникают какие-либо трудности, я всем советую пойти к Соломину, потому что убеждена, что он попытается найти возможность помочь человеку. Он не ставит препятствий. Никому не желает зла, не поддерживает интриг. Очень демократичен. Двери его кабинета открыты для любого.

Его жизненное постоянство сказывается на стабильности

жизни театральной. Меня поражает его деликатность — меня он никогда не спросил, почему я ушла из Театра Моссовета, что там у меня произошло. Когда я вижу его в театре, у меня сразу делается тепло и хорошо на душе, улучшается настроение, возникает желание играть, сделать ему что-то хорошее. Как-то мы отправились на гастроли в Читу, Юрий Мефодьевич плохо себя чувствовал и не мог поехать с нами. Я решила привезти ему в подарок немного кедровых орехов. Он был так тронут, так трепетно и серьезно обрадовался этому привету с родины, что я страшно пожалела, что привезла такую малость.

Он и сам очень любит делать подарки, причем подарки необыкновенные — театральные. На мою премьеру в «Вишневом саде» он подарил веер. Я его храню. А когда я сыграла в «Лесе», он с женой подарили мне маленький театральный зонтик.

Юрий Мефодьевич — легко ранимый человек. Когда я пошла на премьеру «Дяди Вани» и на следующий день сказала ему об этом, я увидела, как он сразу занервничал. Я по себе знаю это состояние — я тоже очень стыдлива и никогда никого не зову на свои спектакль. Юрий Мефодьевич сразу засмущался, покраснел, стал говорить, что спектакль был неудачный, он плохо играл, начал оправдываться. Только когда я стала убеждать его, что он играл очень хорошо и я наконец поняла, как надо играть Чехова, он успокоился. Вот такая в нем пезаскорузлость актерская.

Он относится к тому редкому и небольшому числу людей, которых власть не изменила, не развратила.

КРАСИВЫЙ ЧЕЛОВЕК

Рассказывает Сергей Соловьев

Юрий Мефодьевич мне, как и многим, впервые запомнился после фильма «Адьютант его превосходительства». Да и вообще, этот сериал стал довольно ярким явлением по тем временам, в пору нашего привыкания к самому понятию «сериал». К тому же этот фильм сделан Евгением Ташковым на удивление профессионально. Несколько вечеров в трогательном единении со всей страной и я, практически не отрываясь, следил за хитроумными перипетиями сюжета. Однако, кроме сюжета, в фильме наличествовали и персонажи, за нетривиальными психологическими, нравственными и эстетическими характеристиками которых тоже интересно было наблюдать.

Профессионализм режиссуры этого сериала выразился и в сознательном отказе от дешевых и пошлых приемов «зрительского фильма». Было в этой картине некое странное обаяние своеобразного драматургического конструктивизма. И соответственно конструктивного аскетизма в выборе выразительных средств. В фильме почти нет ничего лишнего. Я уже не говорю о том, как изумительно играл в нем целый ряд превосходных русских артистов. Взять хотя бы Владислава Стржельчика — это, я думаю, одна из его лучших работ в кино и в театре. Необычайно яркая работа была у великолепного Анатолия Папанова. Да и у Игоря Старыгина, несмотря на то, что, по-моему, этот фильм у него был почти что профессиональным дебютом в кино. На этом мощном фоне достойных партнеров Юрий Соломин не только не потерялся, а уверенно заявил себя первым среди равных, делая свою роль с ровной аскетической серьезностью, простотой и полным отсутствием многозначительного «надувания щек».

Он сыграл своего Кольцова легко и естественно. Именно тогда Соломин удивил меня в общем-то несвойственным русской сцене и русскому экрану изящным артистизмом почти балетного свойства. К тому же не стоит забывать и о том, что фильм снимался в семидесятые годы, в то время, когда белогвардейцы считались «врагами народа». Потому важно и то, с каким уважением, пониманием и проникновением в духовную жизнь своего «классового врага» играл «красного разведчика» Юрий Соломин.

Прошло какое-то время, и все мы узнали, что великий кинематографический сэнсей Куросава начинает на «Мосфильме» снимать фильм «Дерсу Узала». Музыку он пригласил написать

замечательного композитора Исаака Иосифовича Шварца, с которым к тому времени я уже давно сотрудничал и дружил. Как-то, между прочим, мы стали говорить с ним об этом фильме, и я честно сказал, что вообще не понимаю, как можно экранизировать эту чисто описательную прозу. Соответственно совершенно не представляю, как это можно актерам сыграть. Уже вполне влюбленный в Куросаву Шварц уверенно возражал. Позже, когда мне на глаза попадались фотографии со съемок и фоторекламы, я с большим интересом рассматривал экзотического Мунзука и абсолютно недоверчиво — человека в башлыке, которого изображал Соломин. Известно, что всякая киностудия еще и большой сплетнический коллектив. По коридорам студии всегда гуляет огромное количество сплетен. Рассказывали, скажем, о том, что у Куросавы, мол, серьезнейший конфликт с оператором, достаточно сложные взаимоотношения с группой, но совершенно замечательная дружба и взаимопонимание с Соломиным. Это казалось странным, несмотря на то, что конечно же Куросава — актерский режиссер. Но, если было безо всяких дополнительных объяснений понятно, почему маэстро глубоко удовлетворен, скажем, Тосиро Мифуне — его альтер эго во множестве эпохальных картин мастера, то удивляло, чем мог поразить его воображение интеллигентный юноша в офицерской шинели, фуражке и башлыке? Но когда я посмотрел картину, меня снова поразил удивительный артистический аристократизм, с которым Юрий Соломин вел эту сверхсложную роль, выказывая, допустим, полное наплевательство к тому, какое он производит впечатление, будучи погруженным во внутреннюю жизнь персонажа, которая почти полностью заключалась в его взаимоотношениях с окружающей природной средой.

Взаимоотношения человека с живой природой, которая по стечению обстоятельств вдруг на какое-то время становится единственной естественной средой обитания для современного цивилизованного человека, — это, по существу, почти прустовская тема «утраченного рая», ностальгия по нему, его поиска. Казалось, что любой актер, оказавшийся на месте Соломина, должен был бы непременно закомплексовать от внешней «бездейственности роли», непременно потребовать хоть какую-то внешнюю драматическую сцену, где надо было бы на кого-то ну хоть бы

и заорать, отстаивая что-то свое, или что-то с грохотом и эффектом сломать, зарыдать. Ничего этого Соломин в фильме не делает. Отчего всю картину странное ощущение, что, мол, мог бы сделать, а вот ведь почему-то не делает.

У Соломина хватило силы воли, внутреннего такта, тонкого актерского ума так и не сделать ничего внешнего. Может быть, и потому, что он, в сущности, чрезвычайно расчетливый артист. Кстати, это мне тоже очень близко: если у меня в драматургии ли, в режиссуре ли есть возможность чего-то не делать или сделать максимально незаметными средствами — я всегда стараюсь такой возможностью благодарно воспользоваться. Умение не «выделываться», не отдаваться во власть ложным, пусть и впечатляющим эффектам, бояться допустить дешевку, ложную эмоцию — очень важная, может быть даже определяющая черта артистического дарования Юрия Соломина. Его, как мне кажется, можно было бы назвать одним из самых аристократичных актеров нашей эпохи. Притом, что в жизни он абсолютно лишен тщательно культивируемой и поддерживаемой «элитарности». Соломин демократичен, прост, иногда даже кажется элементарен. При всем при этом, повторю, оставаясь тонким артистическим аристократом.

Наше профессиональное общение началось совершенно для нас обоих неожиданно. Мне предложили работать над японской картиной. Сначала картина называлась более или менее по-человечески «Уроки музыки», потом начальники настояли на вполне похабном парфюмерном названии «Мелодии белой ночи». На самом деле японцев, предложивших этот проект, интересовало всего несколько вещей. Им нужно было, чтобы в картине присутствовали города Ленинград и Киото, русская симфоническая и фортепьянная музыка, а также эффектная роль для Комаки Курихара, которая в то время была самой крупной японской суперзвездой. И хотя у меня были совсем другие планы, я вдруг подумал, что на самом деле, наверное, если к этому подойти по-человечески, ничего плохого в предложении японцев нет, и с этим ободряющим чувством сел сочинять сценарий. Сценарий был написан на Сережу Шакурова, Георгия Буркова и, искомую японской стороной, ту самую Комаки Курихара. С ними мы и сняли пробы.

Японцы приехали смотреть пробы. Тогда я впервые увидел настоящего капиталистического продюсера. И не где-нибудь на фестивале. А в действии. Покойный Фуджимото-сан — продюсер нашей картины — один из опытнейших кинематографистов, который продюсировал, к примеру, такие картины, как «Семь самураев» и «Расемон» Куросавы. Манера общения у него с подчиненными и в общем-го с так или иначе зависящими от него людьми, в корне отличалась даже от «зверской тоталитарной манеры» общения с подчиненными им художниками нашего начальства. Японец, плюнув на все приличия и тонкие японские

церемонии, попросту разговаривал со мной непосредственно от имени японского народа. На то или иное мое пожелание Фуджимото-сан, ничтоже сумняшеся, заявлял: «Японский народ это не примет» или «Японский народ этого не поймет»… Посмотрев прекрасные, по моему скромному разумению, пробы Шакурова и Буркова, Фуджимото-сан от имени японского народа заявил тогдашнему генеральному директору «Мосфильма» Николаю Сизову, что ни Шакурова, ни Буркова японский народ «не примет», а японский народ «примет» только «Юрия Соломина-сан»… Действительно, после «Дерсу Узала» «Соромин-сап» имел в Японии определенную известность и успех. Я, естественно, заартачился. Стал говорить, что если вопрос будет ставиться так, как он ставился, то я вообще не буду снимать эту картину. В конце концов, меня не очепь-то и достает, что обо мне подумает «японский народ», а потому пусть все это вообще снимает другой режиссер. Согласитесь, ответная постановка вопроса мной была тоже вполне ясной и по-своему убедительной. Меня бросились уговаривать. Уговаривая, уговорили снять пробу с Соломиным «просто так». Так я ее и снял. Вы понимаете, что первая наша встреча, таким образом, произошла не «полюбовно», а вполне вынужденно, когда мне актера силой навязывали. С некоторым раздражением и глубоко скрытой неприязнью я познакомился с Юрием Мефодьевичем лично. Однако странно, но уже на пробе я почувствовал, что и раздражение, и неприязнь как-то· потихоньку, ненасильственно и даже как бы сами по себе рассасываются. Артистические качества соломинского изящества, легкости, незабитости артистического сознания абстрактными схемами и абстрактными идеями, человеческая мягкость, деликатность, душевность, доброта — все воздействовало на меня весьма и весьма успокаивающе и плодотворно. К тому же за всеми перечисленными свойствами еще и скрывалась масса человеческого обаяния…

Картина создавалась очень трудно. Говорят, что любые совместные постановки всегда мучительны. Сложился уже достаточно убогий стереотип «совместной постановки». И ее конечный художественный результат почти с самого начала всегда примерно ясен. В нашем случае это была большая социалистическая дипломатическая показуха: «пусть будет музыка вместо отхапанных нами в свое время островов». Ходить герою в той или иной ситуации в галстуке или без галстука иногда решал МИД СССР. В этой надутой государственной галиматье мы как-то все-таки старались не потерять себя.

В конечном итоге мне за эту картину стыдно не было. В сущности, для меня это была первая картина, когда я впервые

задумался и о том, что совсем, скажем, неплохо бы снять когда-нибудь такой фильм, который имел бы успех у массового, к тому же и у массового международного зрителя. Для какого-нибудь американского режиссера такого рода соображения изначально естественны. Для русского режиссера, который к тому же считает себя еще и режиссером «культурным», такие соображения вполне неприличная «дичь». Тем не менее, несмотря на то, что, прочитав сценарий, допустим, Элем Климов заявил, что больше он «не подаст мне руки», я, все больше и больше втягиваясь, продолжал этот свой над самим собой эксперимент. Скажу, что итоги эксперимента сказались годы спустя, ну, хотя бы, допустим, в появлении фильма «Асса».

А тогда мы продолжали снимать, и с каждым днем мне становилось все привычнее и привычнее, что Юра ведет свою роль и естественно, и артистично, и по-человечески обаятельно.

Работая над этой картиной, я довольно много понял про пего и как про актера, и как про человека. И все, что я понимал, способствовало глубокому уважению. Юра в принципе очень сдержанный человек. Я бы сказал — благородно сдержанный. На нашей картине он довольно серьезно болел, но об этом никто даже и не подозревал. Юра работал на площадке изо дня в день точно по договоренному графику. Работал четко, точно, профессионально. Его практически невозможно ни заставить, ни уговорить делать то, чего он не хочет или не понимает. Он не спорит, просто того, чего не хочет делать, не делает. Иногда даже незаметно для режиссера. Как-то он объяснил мне, что не может поступить иначе, потому что боится стать несовместимым с самим собой. Так что при почти полном отсутствии амбициозного упрямства и природной нелюбви к конфликтам Юра — человек четких убеждений и очень четких самим себе установленных границ и правил.

Правда, уже на озвучании произошла вещь, слегка меня насторожившая. Так уж получилось, я бы даже сказал, что так распорядилась моя собственная жизнь, что для меня бесспорно первым актером всей нашей эпохи был и останется навсегда Иннокентий Михайлович Смоктуновский. Юра же, как мне вдруг показалось, его недолюбливал, что ли. В это время Иннокентий Михайлович как раз переехал из Ленинграда в Москву и репетировал в Малом «Царя Федора Иоанновича». Репетировал он этого Федора Иоанновича года два, не то три. Во всяком случае, репетиции эти были одной из возвышеннейших и излюбленнейших тем для театральной московской мифологии. Иногда и я в ту пору где-нибудь случайно встречал Иннокентия Михайловича. Он, явно нервничая, пояснял: «Удивительно

сложная вещь! Я все время в каком-то лабиринте. Никак не соображу, как это можно сыграть. Вот, помню, «Идиота» мы с Товстоноговым выпустили за какие-нибудь полгода. А здесь все время путаюсь в странных дебрях сознания, в каких-то лабиринтных закоулках»… И вот в один прекрасный день приходит Соломин на озвучание и говорит мне: «Когда я не буду нужен, ты меня не дергай. Я буду сидеть тут, в углу, и учить текст. Мне сегодня надо много текста выучить». Ничего дурного не подозревая, я спросил: что за текст? Он отвечает: «Смоктуновский решил уйти из театра, я буду играть Федора Иоанновича. Через неделю премьера». Я потерял дар речи. После того как Иннокентий Михайлович, едва не падая в благородный обморок, объяснял мне про «лабиринты сознания», Юра просто должен четко выучить текст. И сыграть. Через неделю. «Да ладно дурака-то валять. Какие там лабиринты?»… Вскоре Юра пригласил меня на премьеру. Я сделал вид, что не мог пойти. Я ничего с собой не мог поделать — меня смущало его великое артистическое нахальство. Хотя, с другой стороны, я почему-то этому даже обрадовался. Все-таки нашел у него какой-то недостаток. Когда он стал министром культуры России, мне это тоже показалось своего рода актерским нахальством, хотя Юра, я видел, был действительно увлечен этим делом и занимался им от души, не для карьеры, очень честно.

Расставаясь после картины, как обычно, мы говорили о том, что хорошо бы поработать вместе еще, тогда-то Юра и пригласил меня в Малый театр. Поначалу я отнекивался, рассказывал Юре, как про их театр в Москве сплетничают: и режиссеров-то они своих сжирают, и самодурствуют, и, друг дружку ненавидя, друг друга едят. «Какая чушь», — без обиды сказал Юра, и мы разошлись с ним полюбовно, сохраняя все эти годы ровное, уважительное внимание друг к другу.

Встретились мы через много лет, когда я ставил со своим актерским курсом во ВГИКе «Трех сестер». Это был памятный для меня спектакль. Мы играли в естественных интерьерах, в особняке на Басманной улице. Я пригласил Юру. Я знал, разумеется, что он преподает в Щепкинском училище, где аскетически строгие академические правила, но тем не менее Юре мой вовсе не «академический» спектакль понравился. И он опять пригласил меня прийти в Малый на постановку. Для начала я пришел к нему в его роскошный худруковский кабинет переговариваться. Переговоры получались затейливыми. Я предложил «Вишневый сад». Юра вздохнул и сказал, что это будет неудобно — в театре уже есть спектакль Ильинского. Тогда я вздохнул и предложил «Дядю Вашо». Тут Юра вздохнул с

облегчением. Так и решилась судьба постановки. Теперь нужно было подбирать артистов. Ему я сразу и без сомнения предложил роль Войницкого, выбрал Солодову, с которой в той же японской картине мы когда-то работали вместе, назвал еще нескольких артистов. Однако несколько ролей оставались неутвержденными. Я, помню, однажды ближе к ночи даже ходил по коридорам с фонариком, изучая вывешенные в фойе портреты артистов. Соню все-таки я так и не нашел. Тогда я предложил Лену Корикову со своего курса, которую Юра видел в понравившемся ему дипломном спектакле. Юра опять вздохнул: «Меня тут за это удушат, но, если настаиваешь — бери». Мы начали репетировать. Какое-то время все шло более или менее нормально. В частности, с Войницким проблем не возникало почти никаких. Все сильные свойства Юриной натуры сошлись с чеховским характером. Это было тем более удивительно, что мне конечно же был ведом и такой странный закон: у всех почти режиссеров есть такое свойство — работаешь с каким-то конкретным актером, которого тебе подарила неумолимая судьба, а сам в это время, почти подличая, думаешь: «Эх, был бы на твоем месте Жан Габен…» У меня, я говорил уже, был свой артистический пунктик — любовь к Смоктуновскому. Мы все хотели что-то вдвоем сделать, но не складывалось. А Смоктуновский еще, на мой взгляд, и замечательно играл Войницкого в «Дяде Ване», которого сделал в кино Андрон Кончаловский. Начиная репетировать в Малом, я так боялся, что вот начну в глубине души думать: «Ну при чем тут Соломин? Вот сюда бы Смоктуновского! Ах, какой бы был спектакль!» Но признаюсь честно, что ни разу за время репетиций ничего такого в голове у меня не возникло. Все, что я хотел, все, что себе представлял, мы довольно последовательно и точно сделали с Юрой. Юра меня понимал абсолютно, хотя мы ни разу и не разговаривали ни про сущность «Дяди Вани», ни про «зерно» образа, ни про какие «петельки и крючочки». В Малом мне работалось приятно и легко. А в результате работы я вынес убеждение, что, может быть, это единственный на сегодня театр в Москве, который сумел сохранить подлинную театральную культуру, традиционную культуру русского театра.

Репетиции были организованы практически безукоризненно. К началу репетиции весь множественный и сложный реквизит всегда стоял на своих местах. К моему приходу все бывали в сборе, любые опоздания, даже по уважительным причинам, считались страшным грехом. Не говорю уже об удивительном ощущении от самого здания, от помещений, от зрительного зала Малого театра. Впервые в этот театр, опять-таки по стечению обстоятельств, меня привел Смоктуновский. Он-то и отвел меня

на эту сцену и попросил кого-то включить свет в зале. Тогда-то я впервые увидел это архитектурное и театральное чудо — зал Малого театра. Я был потрясен. Я, к сожалению, много раз замечал, что многие театральные режиссеры, даже хорошие, часто не понимают, что характер постановки просто обязан во многом определяться архитектурой зала, духовным климатом помещения, его особой атмосферой. Ну вот, скажем, сейчас огромное количество экспериментальных спектаклей модно играть в подвалах, окрашенных черной краской. И это конечно же само по себе создает некую эстетику, которая лично меня уже изначально погружает в глубокую тоску. То, что мы хотели сделать с Валерием Левенталем па сцене Малого театра, было своеобразным продолжением особого герметического пространства великой архитектуры театрального зала. Возьму па себя смелость утверждать, что и все лучшее, что есть в актерах этого театра, тоже своего рода продолжение великого герметического архитектурного замысла. Когда после Малого я пришел работать в другой крупный столичный театр, у меня было ощущение, что я попал, ну, скажем, к махновцам в период полного морального разложения и отступления армии. Конечно, в том, что в Малом каким-то чудом сохранена высокая культурная традиция русского театра, огромная заслуга и его художественного руководителя Юрия Соломина.

Кроме всего прочего, Соломин еще и тонкий, понимающий существо дела партнер. И как актер, и как продюсер, и как худрук. Вот, скажем, такая леденящая душу история. Елена Корикова за месяц до премьеры приходит и объявляет, что она беременна. Что делать? Лично для меня возможный выход в этой ситуации был только один — пригласить Таню Друбич. Соломин, естественно, сомневается: «Ты чего, в своем уме? Мы — Малый театр. А Друбич — врач по профессии». Тем не менее здравый смысл все-таки подсказывает ему, что мое предложение — единственная для той поры реальность. Юра в своеобразном худруковском п артистическом кошмаре начинает репетировать с незнакомым ему доктором Таней Друбич. Через какое-то время я наблюдаю, что у них намечается и на глазах крепнет явный актерский контакт. Как, впрочем, и с остальными актерами тоже. Ситуация на время нормализовалась, но туг пришла пора переходить из репетиционного зала на сцену. Первой начал бить непреодолимый колотун Таню: как это я выйду па сцену, где играла Ермолова? С Юриной помощью преодолела, вышла. Но через какое-то время, естественно, выяснилось, что необходимой техники пет: дальше третьего ряда Таню не слышно. И тогда «старики» вместо того, чтобы злорадствовать и амбициозно

доказывать свою исключительность, взяли и за десять дней научили Таню слышно и внятно разговаривать в этом зале. Вот и в этой ситуации я еще раз убедился в том, какой Юра, в сущности, кроме всех прочих профессиональных добродетелей, еще и трогательный и верный товарищ. Да и просто очень хороший человек.

В течение работы над этим спектаклем я отметил для себя еще одно существенное соображение: у нас медленно, но верно уходило из обихода и на сегодня уже почти совсем ушло понятие об актере как о красивом человеке. А Юра очень красивый человек. Когда мы делали телевизионную версию спектакля, я еще раз с радостью отметил для себя его удивительную, редкостную на сегодня мужскую породистость. Он красив редкой «висконтиевской красотой», гем типом мужской красоты, который так умел ценить великий Лукино Висконти и который так редко встречается в мировом кино и театре.

Кажется, Юре удалось и повезло сделать очень многое — он сыграл множество ролей, руководит таким удивительным, редкостным учреждением, как Малый театр. И все-таки, и все-таки… Как, в сущности, и обо всех нас вдруг приходит грустное сожаление: как много наших возможностей не использовано, как нерасчетливо и глупо все-таки устроена наша жизнь, лучшее в нас — не востребовано… Так уж у нас па Родине вечно отчего-то получается. Мне конечно же и сегодня очень хотелось бы поработать с ним вместе еще и еще, но обстоятельства нашей жизни, не поленюсь, повторю еще раз, и опять с горечью, устроены исключительно глупо и совсем нерасчетливо… Концы с концами никак не сходятся, главные желания — не осуществимы…

ЦЕНТРПОЛИГРАФ